٤٩

في المسرح الشعري

عبد الستار جواد

عبد الستار جواد
المؤلف في سطور

ولد في بغداد ١٩٤٢ .

تخرج في جامعة بغداد عام ١٩٦٦ .

يعمل حالياً محرراً في مجلة آفاق عربية .

نشر العديد من المقالات والقصائد في المجلات العربية .

من مؤلفاته :

- ملاح الألواح في الصرف ١٩٧٥ .

- اتجاهات جديدة في الشعر الانكليزي ١٩٧٧ .

تحت الطبع

«صنعة الرواية» تأليف بيرسي لوبوك .

مختارات من الشعر العالمي .

الموسوعة الصغيرة

٤٩

في المسرح الشعري

عبد الستار جواد

منشورات وزارة الثقافة والاعلام

الجمهورية العراقية ١٩٧٩

مقدمــة

في كثير من اداب الامم لم تكن هناك مسرحيات نثرية ، بل ان الممثلين حين يرتقون خشبة المسرح كانوا يتحدثون شعرا . وكان كتاب المسرح الاوائل من الاغريقيين يعبرون عن انفسهم وشخوصهم باستعمال الشعر ، وهكــذا حذا حذوهم كتّاب الدراما في أوروبا الذين كانت لهم اسهاماتهم الكبيرة في تطور الفن الدرامي بعد الف عام من ذلك تقريبا.

وحين نصل الى عصر شكسبير نجد أن بعض كتاب المسرح كانوا يستعملون مقاطع نثرية في عدد من مسرحياتهم ، وكلنا يتذكر شخصية «فلستاف» الساخرة الذي كان يتحدث أساسا بالنثر . وفي القرن السابع عشر كانت المسرحية الشعرية لما تزل هي المسيطرة على خشبة المسرح اذ ان المسرحيات البطولية كانت تكتب بالشعر المرسل . الا ان كتاب الكوميديات الذين كانوا ينشدون الواقعية لجاوا الى النثر لانهم وجدوا أن الشعر لم يعد يتسع للواقعية وهذا ما نتلمسه في القرن الثامن عشر عند «شريدان» و « غولد سمث » وغيرهما ممن انقلبوا الى المسرحية

النثرية ولا سيّما في الكوميديات التي تجنح للنثر اكثر مما تجنح اليه التراجيديا بسبب من قدرة الشعر الهائلة على التعبير عن ادق العواطف والانفعالات وسبره لاعماق النفس الانسانية وهذه ميزة الشعر الكبرى .

وقد شهدت انكلترا اول مسرحية نثرية عام ١٧٣١ وهي مسرحية «تاجر لندن» للكاتب المسرحي جورج ليلو فكانت الخطوة الاولى في مسرح النثر في انكلترا .

واذا ما جئنا الى الفترة الرومانتيكية لوجدنا عددا من المآسي الشعرية كتبها شللي وبايرون وكيتس وغيرهم ولكنها ظلت تقرا دون ان تمثل على المسرح ولذلك يمكن ان نطلق عليها مصطلح « الدراما المقروءة» Closet - drama لان هؤلاء الشعراء حين لجاوا الى الكتابة المسرحية لم يستطيعوا ان يتخلصوا من غنائيتهم ولم يدركوا متطلبات المسرح فكانوا شعراء اكثر مما هم كتاب مسرح .

وفي ذات الوقت نجد ان « كورنيّ » و « راسين » في فرنسا في القرن السابع عشر قد التزموا بالدراما الشعرية ؛ اما في الادب الالماني فكان « غوته » و « شلّلر » من انصار المسرح الشعري .

على ان اعظم كاتب مسرحي في القرن التاسع عشر هو الكاتب الشاعر النرويجي هنريك ابسن الذي كان قد ابتدأ حياته المسرحية يكتب الدراما الشعرية ولكنه سرعان ما انقلب في عام ١٨٧١ الى المسرحية النثرية فكانت مسرحية « الامبراطور الجليلي » تعبيرا عن اتجاهه الجديد الذي دافع عنه بانه نابع من الواقع . وبالرغم من ان « الامبراطور الجليلي » هي مسرحية تاريخية ، فقد قال ابسن عند كتابتها بانه يعيش في عصر الواقعية وان عليه ان يكتب بما ينسجم وروح العصر وهذه هي وظيفة الفن اذا كان تعبيرا عن الحياة بكل دقائقها . لقد استمر ابسن يكتب في الاطار الجديد الذي رسمه لنفسه ولكن خيطا من قصائده ومسرحياته الشعرية الاولى لمّا يزل ينتظم اعماله المسرحية الاخرى وفي هذا يقول ادموند ولسون « ولكننا نجد في مسرحيات ابسن النثرية المتاخرة ان اشباح وعفاريت قصائده الدرامية الباكرة اخذت تتسلل الى الصالونات البرجوازية : لقد اجبر الكاتب « الطبيعي » اخيرا على ان يصدع قالبه. لقد كان ذلك العالم الرومانسي القائم المضطرب المتعاظم خاضعا لتنظيم وضغط شديدين ، اما الان فان وجهة نظر « الطبيعية » الموضوعية والتقنية الاشبه بالالية التي ترافقها ، جعلت تضيق الخناق على مخيلة الشاعر وتثبت انها

لا تستطيع ان تنقل احاسيسه . ويبدا القارىء بالتململ من هذا الكبح ويبدا الفنان يتململ مثله (قلعة اكسل ص ١٥) ، في الواقع ان مفاهيم ابسن قد اصبحت شعرية مرة اخرى في « البطة البرية » « البناء الاعظم » ولو ان لغته ظلت لغة نثرية .

وفي نهاية القرن التاسع عشر استطاع الكاتب المسرحي الانكليزي «ستيفن فلبس » بمسرحية « بوالو وفرانسيسكا » التي صدرت عام ١٨٩٩ و «هيرود» التي صدرت عام ١٩٠٠ و «يوليسيس» التي نشرها عام ١٩٠٢ ان يبعث الحياة من جديد في الدراما الشعرية ذلك ان هذه المسرحيات قد صادفت نجاحا كبيرا على مسارح لندن ولكن هذا الامل الجديد لم يلبث ان اخذ نجمه بالافول مرة اخرى وبشكل مفاجىء فكان الذين يكتبون مسرحيات شعرية هم قلة قليلة ليس لنا ان نعدهم كتاب مسرح بل شعراء .

وحين ناتي الى تجارب اليوت المسرحية لابد ان نقف عندها وقفة طويلة بالنظر للنجاح الباهر الذي حققته مسرحياته الشعرية وبشكل لم يكن ينتظره هو . كان اليوت من المولعين بالمسرحية الشعرية وقد كتب ابان الحرب العالمية الاولى عدة مقالات عن امكانية عودة الدراما الشعرية الجديدة قبل ان يزج نفسه في ساحة المسرح الشعري .

ان نجاح مسرحيات اليوت غني عن البيان ابتداء من « جريمة قتل في الكاتدرائية » الى « حفل الكوكتيل » و « الكاتب المؤتمن » . ولكن يجب الا يغرب عن بالنا ان اليوت قد استعمل الشعر بطريقة جديدة تجنب فيها الايقاع الحاد والطريقةالكلاسيكية في كتابة الشعر على حد سواء .

وبعد أن وجد اليوت نفسه في خضم الحركة المسرحية بجدارة ، صرح بان الشعر في المسرحية يجب ان يكون اكثر من وسيلة للزينة : ان على الشعر ان يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا ، وهذا يعني ان اليوت قد افترض في الشعر اذا ما استعمل في المسرح مهمة مزدوجة .

واذا ما ذكرت المسرحية الشعرية الجديدة كان لا بد أن يذكر معها بالاضافة الى اليوت « كرستوفر فراي » الذي ضرب في الابداع المسرحي بسهم وافر ولا سيما في مسرحيته « السيدة ليست للحرق » تلك المسرحية التي نجحت ايما نجاح في تقديم الشعر حيا على خشبة المسرح . ومنذ ذلك النجاح توالت مسرحياته التي دلت على قدرته في رسم الحوار المسرحي والبحث في اعماق النفس الانسانية .

اما اعمال « اودن » و « ايشروود » المسرحية

فانها محاولات لا تقف مع تجارب اليوت وفراي في صف واحد ولذلك لم نتعرض لها لهذا السبب ولضيق المجال ايضا .

اما تجارب الشعر العربي المسرحية التي جاءت تتمة لهذه المسيرة التي قطعها الشعر المسرحي ، فسنتعرض لها بايجاز في نهاية هذا البحث الذي نهدف من ورائه الى تسليط الضوء على قضية الشعر المسرحي التي يحتدم فيها الجدل ليس في ادبنا العربي المعاصر وانما في الادب الاوروبي كذلك .

واذا تلمس القارىء في هذا البحث ايجازا شديدا دعانا الى اسقاط الكثير ممن يجدر بنا ان نقف عندهم فانما مرد ذلك حدود هذا البحث الذي اردنا من ورائه ان نستحث الباحثين لدراسة المسرح الشعري ولا سيما في شعرنا العربي على ضوء معطيات الواقع وطبيعة الفن الدرامي .

كلمة اخيرة اود ان اقولها وهي ان هذه الصفحات التي ضمها هذا الكتيب ما هي الا خلاصة لقراءاتي عن الدراما الشعرية وليس لي منها سوى انني حاولت ان الخص ما تفرق من الاراء مسلطا الضوء على لغة الدراما الحديثة عسى ان استحث بذلك همم الاخرين ممن هم اجدر مني في هذا المضمار فيبسطوا القول في موضوع المسرح الشعري

الذي يستاهل كل اهتمام وبحث . كذلك أود ان اشير الى انني اعتمدت في كتابة الفصل الاول على الكثير من اراء الاستاذ « ديفيد جونز » في كتابه « مسرحيا تاليوت » الذي صدر عام ١٩٦٩ ، عن مسرحيات اليوت لانه كان قد استوعبها درسا في المعاهد العالية والجامعات يوم كان استاذا لمادة المسرح ، كذلك اشترك في تمثيلها واخراجها فتحصل له من ذلك معرفة عريضة بدقائق المسرحيات الشعرية عند اليوت مما لم يتوفر عليه الاخرون .

وقد اثبت في نهاية هذا الكتيب اهم المراجع التي كنت قد عرجت عليها في قراائي في فترات متفاوته .

الشعر في المسرح

ان المسرحية كنوع من الانواع الادبية ، لها حدودها التي تبدو اول وهلة وكانها سلسلة من القيود والضوابط ، ولو انها في النهاية تكشف عن نفسها كمصدر من مصادر القوة في الفن الدرامي . فالمؤلف المسرحي لا يستطيع ان يقول شيئا خاصا به ، عدا ان يكون ذلك في اللاحق الثانوية كالمقدمة المسرحية Prologue وهي مشهد مستقل عن المسرحية الاصلية عادة ، او في الخاتمة epilogue التي هي بمثابة خطبة ختامية يلقيها الممثل في اخر المسرحية ، وقد يتم ذلك ايضا في تعليق فرقة المنشدين (الكورس) .

اما في تضاعيف المسرحية فان الشخوص بامكانهم غالبا ان يعبروا عن انفسهم واحاسيسهم وانفعالاتهم . فكيف اذن يتسنى للكاتب المسرحي ان ينقل لنا الرؤية التي ينشدها كان تكون رؤية اخلاقية او فلسفية لابد للفن ان ينطوي عليها اذا ما اردنا للفن ان يحقق رسالته التي تتكون من مجموعة من القيم الاخلاقية .

بالطبع فان تصوير الانفعال الانسانية في حد ذاتها يمكن ان يقنع ادق العواطف اكثر من اي شكل اخر من الاشكال الفنية ، وحين تكون هذه العواطف ليست على جانب كبير من القوة فان الموسيقى قد تكفي لامتصاصها ، ولكننا نتحدث عن العواطف الحادة الذكية النابعة من مازق انساني يعيشه اناس مثلنا .

مهما يكن من امر فاننا غير قادرين على تحديد طبيعة الاهمية التي تجعل من الدراما عملا عالميا خالدا ، وليس لنا حتى أن نقترح مثل تلك الاهمية بالفعل الدرامي وحده . على سبيل المثال ، قد يثير حفل زواج في نفوس المشاهدين أحاسيس قوية ، الا ان هذه الاحاسيس ستكون مختلفة باختلاف العلاقة بين كل واحد من جمهور المسرح وبين الحدث . ولذلك فان السيطرة على ردود الفعل لدى الجمهور لا يمكن ضبطها الا عن طريق عوامل اضافية اخرى . في التمثيلية الصامتة ربما تكمن هذه الردود في طبيعة التمثيل ولكن ذلك لا يمكن ان يتحقق على يد ممثلين اخرين .

وفي الباليه ربما تكمن ردود فعل المشاهدين في حركات الرقص والديكور والموسيقى ايضا وهذه عناصر مهمة جدا في تخليد الباليه كعمل فني مبدع له شكله المميز .

اما في المسرحية فان العناصر الاساسية التي تسهم في تخليد الدراما هي الاخراج والمشهد المسرحي والنص الدرامي . ومن بين هذه العناصر يمكن الاحتفاظ بالنص دون ان يمسه شيء او ان يحول الى مادة اخرى ، ولو انه ربما يفسر كل مرة تفسيرا يختلف باختلاف الاداء ولا سيما اذا ما تم العرض في مناطق مختلفة من العالم وفي عصور مختلفة ايضا اما المشهد المسرحي فقد يعاد ترتيبه ولكن ليست ثمة ضمانة لابقاء علاقته الاصلية بالنص . وهذا التغير يمكن ملاحظته بوضوح في الافلام السينمائية اذ ان قواعد فن جديد يجب ان تفعل فعلها في النص المسرحي .

وهكذا نجد ان العنصر الوحيد من عناصر المسرحية الذي يمكن للمؤلف الدرامي ان يرسم شخصيته ويعبر عن ارائه من خلاله ، هو النص المسرحي وحسب . ومن خلال النص الدرامي يواجه المؤلف مشكلة نقل احساسه باهمية الفعل على خشبة المسرح وعلى لسان شخصيات يفترض فيها الا تعير هذه الاهمية انتباها طبقا لقواعد اللعبة .

وعبر اعظم جزء من تاريخ المسرح نجد ان كتاب المسرح قد وجدوا حلا لهذه المعضلة باستعمال التقاليد المسرحية .

ان فريق المنشدين او الكورس هو من الوسائل

الفعالة التي يمكن ان يستخدمها المؤلف المسرحي لنقل ارائه على لسان الممثلين المنشدين ؛ ولكن ثمة وسائل ذكية اخرى تتمثل في التعليقات خلال الحركة الدرامية نفسها . كذلك فان المؤلف المسرحي بامكانه ان يجرد احد شخوصه المسرحية من شخصيته الاصلية ويجعله يوصل للجمهور بعض المعلومات او وجهات النظر بحيث انها تواجه ردود الفعل المختلفة عند جمهور النظارة الى نوع من التكيف الضروري مع حركة الممثل بطريقة لا شعوريه ، وهكذا فان التقاليد المسرحية يمكن ان تنوب عن شخصية المؤلف وتمنحه الفرصة لان يضيف الى الحركة الدرامية اراءه والمعلومات التي من شانها ان تسلط الضوء على الفعل الدرامي . وثمة اتفاق ضمني بين المؤلف وجمهوره على أن الشخوص المسرحية سوف لا تتحدث وتتحرك بطريقة لا تصدق على الحياة اليومية فعلا وانما من شانها ان توسع من مدى الدراما .

واذا كنا قد تحدثنا عن التقاليد المسرحية فانما كان هدفنا ان نؤكد من خلال ذلك على نقطة هامة كانت وما زالت تثير الجدل المحتدم وهي « الشعر في المسرح » .

ان الشعر بالنسبة للتقاليد اللغوية هو ابعدها

اثرا واكثرها اهمية ذلك انه ابرع الوسائل لالغاء القيود المسرحية واكثرها غنى .

ومن المعروف ان الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيرا ، ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير ، أصبح بامكانه اذن أن يكشف الكثير عن الشخوص وعن دوافعهم وافكارهم ومواقفهم مما لا تنهض به ادوات فنية اخرى ليست لها كهربائية الشعر القادر على تفجير طاقات اللغة مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف . ولكن يجب ان نضع في حسباننا ان كل شيء في الفن انما هو تمثل او استيعاب متبادل ، فحين نجد الشعر يجعل الاداء المسرحي اكثر تكاملا وثراء ، فاننا كذلك نلاحظ ان المسرحية التي اغناها الشعر قد جعلت منه هو الاخر اكثر درامية ، ولذلك يمكن القول بان التاثير هنا انما هو تاثير متبادل وليس ثمة طرف متلق واخر صانع للفعل .

من هنا يمكن أن نخلص الى حقيقة ، وهي انه طالما ان الشعر أداة لا غنى عنها لفن مسرحي رفيع ، فان المسرحيات العظيمة في التراث المسرحي العالمي كانت مسرحيات شعرية ، وهذه حقيقة يجب ان تنال حظها من الملاحظة .

على ان هذه الملاحظة لابد وان تصل بنا الى

المسرحية الاليزابيثية التي استفادت من الشعر والنثر على حد سواء فقد نجد في المسرحية الواحدة مقاطع نثرية او بالعكس مستقلة افضل ما عند هذين الفنين . ولكننا يجب ان نقر بان غلبة الشعر على عالم المسرح قد ادت به الى استكشاف مناطق جديدة للفكر والشعور لم تطاها الاقدام من قبل . ان الشعر قادر على ان يعبر الى الجانب الاخر من النهر ، في حين ان النثر يظل يداعب الشاطىء بكسل . وهكذا نجد ان المسرحية العظيمة انما هي امتداد للوعي والاحساس .

وحين نقترب من زاوية النظر شبه الفلسفية هذه ، ربما نبدو وكاننا نريد القول بان كتاب المسرح انما لجاوا في النهاية الى الدراما التي تعتمد التقاليد الشعرية ، كحل وحيد لمشاكل الدراما .

في حين ان الحقائق التاريخية ـ على قدر معرفتنا بها ، تشير الى خلاف ذلك . لقد كانت الاشكال الاولى للمسرحية شعرية استخدمت التقاليد استخداما تاما ، لانها كانت مسرحيات قصصية الحق بها الفعل الدرامي ، اكثر من كونها فعلا دراميا الحقت به الكلمات . ولكن النثر قد تسلل خلسة الى حظيرة المسرحية فاخذت التقاليد تختفي عبر القرون . مثلما ان اللغة ابتدات شكلا هائل التراكيب يستنبط بواسطة التحليل والتامل،

فان الدراما ، كمظهر من مظاهر اللغة ، استهلت مسيرتها شكلا مسرحيا معقدا ثم جنحت نحو التبسيط ، ذلك ان التطور في الفنون لا يعني بالضرورة التقدم نحو ما هو أكثر دقة وتركيبا . لقد ظل الشعر حتى نهاية القرن الثامن عشر غير قابل للتحدي باعتباره الوسيلة اللغوية التي هي افضل ما يناسب الدراما . وحين اصطبغت الاساليب الدرامية بالسمات الطبيعية ، عند ذاك فقط اخذ الشعر يتخلى عن مكانه الطبيعي في المسرح . ان المذهب الطبيعي يقتضي اعادة تقديم مظاهر الحياة، وفي أشكالها المتطرفة تهدف الطبيعية الى النزاهة العلمية ، وهذا أمر مخالف لطبيعة الفن لكونه يستبعد رؤية المؤلف وموقفه وتفسيره للاحداث التي يصورها عبر هذا الشكل الادبي الفني او ذاك.

اما الشعر فلأنه الوسيلة المثلى التي بواسطتها يعبر المؤلف عن رؤيته ، فقد استبعد كنظام لغوي صرف ، وقد حاول معظم كتاب المسرح البارزين خلال المئة سنة الماضية التهرب من قيود المذهب الطبيعي ولكن دون أن يلجأوا الى حرم الشعر .

لقد لجا ابسن وستريندبرج وتشيكوف الى الرمزية ولجأ بيراندللو الى استكشاف طبيعة الواقعية المسرحية مستخدما المصادمة التكنيكية لتفكيك الحواجز التي تفصل بين الممثلين والجمهور

مدعيا الالتـــزام بالمذهب الطبيعي . اما جيرودو وآنوي فقد سارا على خطى كوكتو في البحث عـن امكانية تحقيق اهمية عالمية خالدة لاعمالهم عـن طريق الاعتماد على الاساطير القديمة او عن طريق خلق عالم شبه اسطوري من صنعهم .

اما برناردشو فقد ابتكر لنفسه نوعا مـن مسرحيات المناقشة والجدل لكي يعبر من خلالها عن اهتماماته الاجتماعية ؛ في حين نجد ان آنوي قـد جرب مختبريا كل التقاليد المسرحية تقريبا .

وثمة اخرون اخذوا يسعون لاحراز الاهمية ولفت الانظار عن طريق استخدام التكنولوجيـا الحديثة وتطور وسائل الاخراج معتمدين عـلى الديكور والاضاءة والحركة الايقاعية والوسائـل الاخرى .

ولقد سلك التعبيريون الالمان سبيلا اخـرى فكان سرورهم في ان يروا الممثل يخلي مكانه للدمى المتحركة ؛ بل انهم ذهبوا الى ابعد من ذلك فقلصوا دوره الى حد مساواة اهميته باهمية الديكور وبذلك يكونون قد صوروا تجريد الانسان عن انسانيته في المجتمع الصناعي*.

لقد كان كوكتو من ارفع المسرحيين صوتـا فيما يخص مفهوم الشعر كاهم عنصر من عناصـر

المسرح وذلك بمصطلحه المشهور « شعر المسرح » كمقابل للمصطلح الاخر وهو « الشعر في المسرح » . وهذه نظرية تجتذب الانتباه ولكن نتائجها في التطبيق غير واضحة . ولقد توصل رونالد بيكوك في كتابه « فن المسرحية » الى سمة غريبة في المسرحية وهي التي اسماها « الطبيعة الشعرية في المسرحية » وقال في ذلك :

ليست المسالة هي مجرد نص لغوي ، ذلك ان الحساسية المعبرة في الدراما مؤثرة بشكل فعال، فان الصور الحاضرة لا تلك التي تتسلل من الذاكرة بشكل محتم ، هي التي تصعقنا ، وان الاصوات واللغة تؤثر في مشاعرنا وفق هدف منشود باستمرار فالدراما والشعر لا يكمنان في واحد او اخر من هذه المظاهر ولكن فيها مجتمعة .

ويبدو هنا ان بيكوك يتحدث عن الدراما التي تشكل الكلمات لحمتها وسداها ، فالممثل هنا يساعد الكلمات بعواطفه وحركاته الجسدية التي تمليها عليه هذه الكلمات ، اكثر مما يتحدث عن الاجزاء الميكانيكية للتمثيل المسرحي . ان قلب الدراما هو هذا التعاون الجوهري بين الكاتب المسرحي والممثل ، ذلك : ان المؤلف الدرامي يعتمد على طبيعة الوسيلة التعبيرية التي يمتلكها الممثل ، فاذا لم يكن خيال الممثل يهيىء لخيال المؤلف ، لن

تكون هناك تجربة مسرحية اذ لم يعد ثمة شيء مشترك بين الممثل وبين جمهوره . من المعروف عن الممثلين أنهم يريدون « لوحين من الخشب وعاطفه » ولكن بالنسبة للتمثيل المتماسك الواضح في النطق فانهم يحتاجون فضلا عن ذلك الى نص تستقي العاطفة شكلها منه . فالمسرحية على وجه العموم تبدا من النص وتنتهي بالممثل الذي يوجد العاطفة التي تكمن في ذلك النص ؛ على ان العواطف السامية افضل ما تدرك من خلال الشعر . ولقد وجد كوكتو ما يشبع هواه في ما اسماه ب « شعر المسرح » في الفلم السينمائي ؛ حيث المشهد والاخراج شيئان متكاملان في الخلق الفعلي وليسا مجرد وسيلة للتفسير تصاحب التمثيل .

ان الجزء الخالد في مسرحية ما انما هو الكلمات ؛ والكلمات التي ترفع الى اقصى طاقتها هي الشعر بعينه ؛ وهذا ما ينطبق على تعريف كولردج للشعر بقوله : « انه افضل الكلمات في افضل نسق » ، وهذا بمثابة رد على القائلين بأن الشعر في المسرحية هو وسيلة من وسائل الزينة فهو كالديكور مثلا ؛ ذلك ان الدراما الشعرية ليست هي الدراما النثرية المتبرقعة بالشعر وليست هي تلك المقاطع الوصفية الجميلة او ذلك التامل العميق الذي جعل من مسرحيات شكسبير مسرحيات شعرية . ولقد

كتب اليوت في هذا يقول : « ان مؤلف الدراما الشعرية ليس مجرد رجل يمتلك المهارة في فنين ويحذق طريقة نسجهما سوية ، وليس هو المؤلف الذي يستطيع ان يزين المسرحية بلغة شعرية وبحر عروضي . ان مهمته تختلف عن ذلك كثيرا ، تختلف عن مثل هذا « الكاتب المسرحي » وهذا « الشاعر » ذلك ان المؤلف الذي تهدف الى خلقه هو اكثر تعقيدا وله ابعاد معينة .

ان الدراما الشعرية الاصيلة يجب ، في افضل اشكالها ، ان تراعي كل الضوابط المسرحية ، وعليها ان تنسج من هذه الضوابط نسيجا عضويا اكثر اصالة وغنى . فاذا كانت المتعة التي نحسها من خلال المسرحية الشعرية لا تختلف عن تلك التي نحسها في انشاد الشعر ، فان الشعر عندئذ سيكون شيئا غير ضروري . في المسرح على الشعر ان يبرر وجوده دراميا على حد قول اليوت . ففي الدراما الشعرية الاصيلة يتلاحم الشعر بالدراما وتكون اللغة هي الفعل الاساسي : اولا من حيث انها تؤدي ما تقوله او ما تعبر عنه ، وثانيا من حيث انها الجزء الاهم في المسرحية الذي يوضح ما يجري بالفعل .

لو اردنا ان نتبين كيف ان اللغة تؤدي فعلا ما تقوله كلماتها فيمكننا ذلك من مقارنة قطعتين واحدة من النثر الدرامي والاخرى من الشعر الدرامي

والامثلة على ذلك كثيرة .

وبالرغم من ان النثر قد يؤدي مهمات قيمة عديدة ، فان هذه المهمات تظل ثانوية بالمقارنة مع تلك التي يؤديها الشعر ، كما ان حضور الايقاع وحده يمكن ان يحقق نوعا من التوصل بين المؤلف وبين جمهور المشاهدين . فالايقاع واحد من اثنين من اهم مزايا الشعر ، اما المزية الثانية فهي الصورة وفي هذا يقول «هولم» :ـ

« ان الصورة في الشعر ليست مجرد زينة ولكنها جوهر اللغة الحدسية . بمعنى اخر انها طريقة لادراك الواقع . فوق ذلك فان الصور تمكن الشاعر من ان يعبر عن اكثر من شيء واحد في ذات الوقت . وتعزز افكاره النابعة عن احساسه المباشر بالتجربة ، ويمكن ان يضاف الى حاسة السمع شيء من الحواس الاربع الاخرى ، فمثلا حين يصف الشاعر الاسكتلندي « روبرت بيرنز » حبيبته بقوله :

« حبيبتي كالوردة الحمراء »

فهذا يعني ان لحبيبته نفس طبيعة الوردة وخصائصها المتعددة ولكن هذه الخصائص وحدها لا يمكن ان تحدد هوية الحبيبة . بكلمات اخرى يمكن القول بان الشعر يجب ان يكون صيغة لادراك

التجربة التي تتضمنها المسرحية ، اما الخيال او الصورة المجازية فانها يجب ان تكون مؤثرة جدا باعتبارها جوهر اللغة الحدسية ، وعليه فان الاستعمال المجازي للصورة يمكن ان يصبح وسيلة للادراك العميق وقد اشار اليوت الى ذلك في مقالاته المختارة بقوله :

« ان ما يميز الدراما الشعرية عن الدراما النثرية انما هو نوع من تضاعف الفعل الدرامي كما لو ان هذا الفعل يحدث في مكانين في آن واحد » .

وهنا تختلف المسرحية عن القصة الرمزية التي يكون فيها الشيء المجرد مفهوما لا يختلف فيه الحس ، كذلك فانها اي المسرحية تختلف عن القصة الرمزية التي يكون فيها العالم المادي المحسوس شيئا يستدق او يتضاءل بهدوء وتأن ، ولو انهما عمليتان من نتاج العقل المخطط الواعي .

في المسرحية الشعرية ثمة عدم انسجام واضح لهذا التضاعف او يمكن القول بأن الدراما تضم في طياتها شكلا اخر لا تظهره على خشبة المسرح . على ان هذا الشكل الثاني الذي تحدث عنه اليوت يمكن ان نشبه الى شكل الصورة المستعارة ، بل انه قد يتضح من خلالها ، ولكن من ناحية اخرى يمكن ان تتميز تماما عن تلك الصورة ويستوطن مستوى

اكثر عمقا مما هو ظاهر على المسرح قد يكمن ذلك في جذور الفعل الدرامي ويأخذ شكل الاسطورة او نمطا بدائيا لتجارب الانسان . وربما يمتد هذا الشكل الاخر على سطح الحدث الذي يحاكي الحياة الواقعية بدقة فيظهر على شكل رمز او استعارة وقد يبقى خفيا كامنا كما هو الحال في مسرحيات اليوت المتاخرة . وسواء كان هذا الشكل الذي تحدثنا عنه طافيا على السطح او كامنا في تضاعيف المسرحية فانه يعتبر الاساس الوطيد للمسرحية .

كثيرا ما لا يوفق الشاعر في اشباع كل توقعات الجمهور ذلك ان الشخصية عنده انما هي انموذج انساني يعبر من خلاله عن تجربة انسانية دون ان يلاحظ الواقعية النفسية للجمهور . صحيح ان الممثل من وجهة نظر الشاعر هو فرد ، ولكن هذا الفرد في رايه انموذج انساني امثل ، وربما لا يلتقي هذا الانموذج مع ما يريده الجمهور في لحظة ما .

ان مؤلف الدراما الشعرية يميل عادة وبموجب متطلبات فنه فقط الى ابراز تلك الجوانب في شخصياته التي تخدم غرضه الفني وفكرته ، وربما تكون هذه النقطة هي من سمات الدراما الشعرية التي تسبب للجمهور بعض الصعوبات بالمقارنة مع الدراما الطبيعية . ان الانموذج الاساس يكمن في الوحدة العضوية للدراما الشعرية ، وهذه الوحدة

ليست عبارة عن تناسق اجزاء المسرحية فقط ، وانما المسرحية ككل وبطريقة يمكن مقارنتها بالموسيقى . ولعل هذا متات من ان المؤلف الدرامي الذي يستعمل الشعر انما هو مطالب بان يحقق التلاحم التام في عناصر مسرحيته دون استثناء وحاله هي حال الموسيقار المطالب بتحقيق التناغم التام في القطعة الموسيقية . ولذلك يمكن القول بان مؤلف الدراما الشعرية يجب ان يعمل على مستويين دراميا مع شخوصه ومع موضوع مسرحيته ، ومن الخطا الفادح أن يظن بانه يمكن ان يحقق نجاحا في ذلك بان يدفع المسرحية الى الامام عن طريق تفجير طاقات الشعر وحده .

وكان اليوت قد لخص ذلك في مقالة نشرها في مجلة « المستمع » عام ١٩٣٦ ذكر فيها بان كل واحد يعرف ان ثمة اشياء يمكن ان تعبر عنها الموسيقى ويعجز عن التعبير عنها الكلام العادي . وثمة اشياء تستطيع ان تعبر عنها الدراما الشعرية ويعجز عن التعبير عنها كل من الموسيقى والكلام العادي على حد سواء . ان اليوت في هذه النقطة يؤكد على ناحية مهمة وهي ان الشعر اذا ما استعمل في المسرح بشكل ناجح فانه يمكن ان يؤدي مهمة فنية لا يمكن ان تنهض بها المسرحية النثرية والامر غني عن البيان في مجال الفرق بين الشعر والنثر . وقد تكون

مسرحية « عطيل » افضل نموذج للدراما الشعرية التي حققت نظاما موسيقيا متكاملا وهذا النظام او النسق الموسيقي العضوي الذي ينمو من الداخل ، وليس الترتيب الميكانيكي الذي يفرض من لا شيء ، ليس ممكنا للنثر .

ولان الشعر وسيلة تعبيرية غير مقيدة بمدى محدد فانه لهذا السبب يمتلك من المدى والمرونة ما لا يتاح للنثر مثله . وبامكان الشعر أن يمتد من الطبيعية المباشرة الى الشكلية المتطرفة ، وقد يجنح نحو الغنائية : او التاملية او الناحية الفلسفية او اي شيء اخر دون ان ينقطع عن الجذر الاصلي في العمل الدرامي . بمعنى اخر يمكن القول بان الشعر يمكن ان يكون ذات الاداة التي استخدمها شكسبير للتعبير عن حقائق الحياة . ان الشعر بعد اخر وان الدراما الشعرية لا تهدف فقط الى اثارتنا بالفعل الدرامي الا انها فضلا عن ذلك تهدف الى ان تكشف لنا اهمية الفعل الدرامي مستخدمة بهذا الغرض مفاهيم بارعة يحققها الشعر وليس للنثر ان ينهض بها . ولعل هذه الميزة التي ينفرد بها الشعر نابعة الى حد ما من القوة التي يمتلكها في الوصول الى مستويات اكثر عمقا وابعد غورا في الوجود ؛ ويبدو ان الايقاع يمكن أن يؤدي مهمة التحرير والاطلاق لهذه الاعماق البعيدة الغور ، بعد ما يشبه حالة من

حالات التنويم المغناطيسي اضف الى ذلك ان الصور المتفجرة من اللاوعي من شأنها ان تسفر عن وعي حساس للتجربة يفتقر اليه النثر .

ان الامر يبدو كما لو ان الشعر وحده قادر على ان يفجر كل طاقات الاسطورة المهمة ، وربما يمكن ذلك في الشعر وحده لان الاستعارة والاسطورة هما وسيلتان لادراك الواقع انجبتهما ام واحدة ، وان الفرق بينهما هو في الشكل وليس في النوعية ، وهذا ما ينسجم تماما مع القول الذي ينادي بان الشعر الدرامي وحده يمتلك الامتياز الفريد لان يرينا عدة مستويات للواقع في آن واحد .

وهذه الوجوه المختلفة للواقع قد تتعايش مع المسرحية النثرية كما في « البطة البرية » لابسن ، ولكنها في النثر تكاد تكون اداة ميكانيكية مخترعة . وهي بعد ذلك عبارة عن مفهوم منطقي يقترب جدا من ان يكون رياضيا اكثر من كونه حدسيا وعضويا كما هو الحال في مفهوم المسرحية الشعرية . ناهيك عن ان السمة الرمزية في المسرحية النثرية ليس من السهل ان تنتقل من مسرحية الى اخرى ، ذلك ان رمزية كل مسرحية تنزع الى ان تكون متفردة لا نظير لها في المسرحيات الاخرى .

من ناحية اخرى نجد ان حاسة الادراك عند مؤلف الدراما الشعرية ليست اداة مخترعة بل

انها شيء اصيل في ذاته ينسجم مع فهمه الثابت للحياة . ولذلك يمكن القول بأن الرمزية في مسرحيات ابسن النثرية ، ولو كانت رمزية خاصة به ، فانها تلتقي بعالم الشعر في مسرحيات شكسبير ولو ان اجواء مسرحيات شكبير تختلف عن تلك التي عند ابسن ، ولكنها كما قلنا ترجع الى عالم خلقه مؤلف الدراما الشعرية العظيم فعظماء كتاب المسرحية الشعرية يلتقون بالضرورة في هذه الناحية . ولما كان هذا العالم الذي تحدثنا عنه هو من صنع مفهوم الشاعر عن الكون ، فاننا لهذا السبب نتحسس بالفعل لانه يساعدنا على تفهم انفسنا والعالم الذي نعيش فيه . على ان النقاش المحتدم حول مصطلح الدراما الشعرية قد استدعى ان تتدخل مسائل لغوية اخرى ، منها اننا يجب ان نحدد مفهوم كلمة « شعري » Poetic والتي تتضمن على الاقل سمات ثلاث : اولها انها تشير الى نص شعري وتشير ثانيا الى الناحية الرومانسية التي لا تخص الشعر وحده ، وتنطوي هذه اللفظة ثالثا على الناحية الغنائية والاسلوب الموسيقي .

على ان لفظة « شعري » يجب ان تظل في حظيرة الشعر وان اي توسع في معناها بالنسبة للمسرحية قد يؤدي الى انسياب في المصطلح وفوضى في هذا الفن . ان عددا قليلا من المسرحيات

هو الذي يكشف لنا هذه السمات الشعرية التي اشرنا اليها ، وربما تكون مسرحية « ماكبث » من اكثر المسرحيات تحقيقا لهذه السمات . ذلك ان في هذه المسرحية الرائعة وحدة عضوية وتكثيفا في المعنى والصورة وقدرة على رفع الحدث المسرحي الى مستوى يكتسب اهمية عالمية طالما انه يجسد تجربة انسانية . وربما توضح هذه القطعة من المسرحية الغرض الذي اشرنا اليه . حين يدخل ماكدوف ولينوكس قلعة ماكبث في الصباح بعد اغتيال « دنكان » وقد ذهب ماكدوف لمناداة الملك في حين ظل لينوكس مع ماكبث يتبادلان حديثا قصيرا :

لينوكس : ايسافر الملك اليوم ؟

ماكبث : هذا ما ينوي : ما نواه بالامس .

لينوكس : الليلة كانت عصيبة ، وقد قلبت العاصفة
مواقد الغرف التي بتنا فيها ، ويقال :
انه سمعت في الجو صيحات الم ،
وصرخات موت ، وجلبة مخيفة اختلفت
فيها الاصوات وانذرت بكوارث هائلة ،
وحوادث شديدة ملتبسة ، ومستقبل
حفيل بالفوادح فما انقطع نعيب البوم

مدة الظلام وزعـــم بعضهم ان الارض
اخذت بهزة حمى فزلزلت .

ماكبـث : لشد ما ساءت هذه الليلة .

لينوكس : لا اذكر وان كنت في اقتبال الشباب ـ
انني رايت كاهوالها .

يعود ماكدوف

ماكدوف : يا للفظاعة ! الفظاعة الفظاعة ! يقصـــر
الفكر عن تصورك .

ماكبث ولينوكـس : ماذا حدث ؟

ماكدوف : هنا اتى شيطان الدماء باشنع ما يقـدر
عليه . هنا استبيح احـرم الدمـاء ،
وحطمت ابـــواب الهيكـل المقدس ،
فاخرجت منه حياة السـيد .

ماكبـث : اية حياة ؟

لينوكس : اتتكلم عن جلالة الملك ؟

ماكدوف : ادخلا الغرفة ، واعجبا بما تريان مـــن
الخطب الجلل ، ثم لا تسالاني ان انبس
بلفظة ، بل انظرا وتكلما انتما .

(يذهب ماكبث ولينوكس)

ماكدوف : متمما حديثه : قياما . قياما ، ليقرع
جرس الاستصراخ اغتيال . خيانة .
بنكو . ودنلبان . ملكولم . هبوا من
مضاجعكم . القوا عنكم ذلك الرقاد
الهادىء الذي لا يحسن التشبه
بالموت ...

وتعالوا انظروا الموت بعينه . نهوضا .
نهوضا . اشهدوا يوما يريكم كيف تكون
خاتمة الدنيا ؟

ملكولم . بنكو . انبعثا من قبريكما ،
وادنوا دنو الطيفين ، لتتم بكما روعة
هذه الرؤية .

« تدخل ليدي ماكبث »

ليدي ماكبث : ماذا جرى ؟ لم هذا الاستصراخ الذي
ايقظ كل نائم في البيت ؟

« ترجمة خليل مطران »

يلاحظ هنا ان قمة الفعل الدرامي المزدوج تبدا
حين تدخل ليدي ماكبث تسال بسخرية :

ما الذي جرى ، لم هذا الاستصراخ
الذي ايقظ كل نائم ؟

وكان ذلك في الواقع بفعل برق خفي ، او

هاجس دفين دعاها للحكم ، وهكذا فان مغزى المسرحية كله ـ ادانة ماكبث وزوجته ـ يكشف الى صورة مركزة في هذا المشهد ويكشف لنا الشعر عن كل ما يجري في الواقع . وهذه البراعة الفنية التي استطاعت التعبير عن كل دقائق الاحاسيس والمواقف الانسانية ، انما هي من عندديات شكسبير واحدى مزاياه الكبرى ، واذا اردنا ان نعزو هذا المفهوم الى جهة معينة ، فان مفهوم العصر الاليزابيثي عن الكون والحياة جدير بأن يحتضن هذا المفهوم .

على ان تاثير الثورة العلمية في القرن السابع عشر قد اخذ يجنح بالمسرح نحو الواقعية ، تعضده في ذلك فترة الانقطاع المسرحي اذ ان المسارح الانكليزية اغلقت منذ عام ١٦٤٢ الى ان اعيد فتحها عام ١٦٦٠ بعد عودة الملكية .

ولكننا نجد في ذلك الوقت ان تطورات اخرى قد حدثت فاخذت الكلاسيكية الفرنسية تؤثر كثيرا في التقاليد الانكليزية ولذلك نجد الدراما الشعرية قد بدات تنسحب من مواقعها وتفقد تاثيرها الفعال بفعل الاتجاه الطبيعي . وحين طلقت الدراما الشعرية وحل محلها مسرح النثر ، اخذت المسرحية الشعرية تنزع نحو الكلام المنمق الطنان ، فاصبحت وسيلة للتعبير عن المبالغة والتفخيم ، ولم تفعل النزعة الرومانسية اي شيء لتصحيح هذا

الاتجاه فكان ان تحولت الدراما الشعرية من مسرحية تمثل على خشبة المسرح الى مسرحية تقرا Closet - drama ولا تحدها الحدود الفعلية للمسرح ، ولا حدود الطبيعة الانسانية التي يقتضيها العمل المسرحي .

ان الجهد المنصب الان لربط المسرحية الشعرية بالواقع الانساني وترويضها وفق متطلبات المسرح المعاصر قد أصبح عملا تحفه المخاطر . كما ان معظم المحاولات التي سعت لبعث الروح في المسرح الشعري قد فشلت حتى في متطلباتها الاولى ذلك ان الاسلوب الشعري الذي استعمل في هذه المسرحيات لم يكن شعرا حيا تتدفق فيه انساغ الحياة الشعرية الاصيلة .

لقد كانت هذه المحاولات ظلا باهتا لمسرحيات العصر الاليزابيثي التي كتبت بالشعر المرسل فنتج عن ذلك لغةمصطنعة بعيدة عن الاسلوب المتميز والايقاع الرفاف والكلام المعبر . على ان بعض المحاولات قد انتجت شعرا جيدا ولكن على حساب التضحية بكل ما هو مسرحي أصيل .

ولقد اشار اليوت في مقال تحت عنوان : موسيقى الشعر الى انه ليس ثمة شعر هو عين الكلام الذي يتحدث به الشاعر ويسمعه ، ولكن على هذا الشعر ان يوجد علاقة بكلام العصر الذي

يعيش فيه الشاعر بحيث ان المستمع او القارىء يقول فيه : هذا ما يجب علي ان انطق به لو استطعت ان اتحدث شعرا . .

وموسيقى الشعر هي الاخرى يجب ان تكون موسيقى كامنة في الكلام اليومي المعاصر . فاذا كان ذلك ينطبق على كل انواع الشعر ، فانه ولا شك ينطبق اكثر من ذلك على كلام معد للاستعمال على خشبة المسرح ، كلام اناس احياء . ان اعتماد الشعر على الكلمات هو اكثر مباشرة في الشعر الدرامي من اي شعر اخر ، ولهذا السبب بالذات نجد الدراما الشعرية قد جنحت عن الطريق منذ القرن السابع عشر . كما ان فشل مسرحيات الشعراء الكبار راجع الى افتقارهم الى التجربة المسرحية ، ولذلك نرى جهود اليوت الذي بادر لبعث الحياة في الدراما الشعرية تنصب على بعث الحياة في الايقاع وتطوير اسلوب الشعر الدرامي . ولقد افلح اليوت في هذا المسعى في شعره غير الدرامي قبل ان يتجه نحو الدراما ، الا ان مشكلته هنا قد زاد منها الوعي الذاتي الجديد للشعر والذي نتج عن غياب التقليد الشعري في المسرح فترة طويلة .

وثمة راي اخر يقول بان الوجه المعاصر والحقيقي للدراما الشعرية المعاصرة يكمن في التجائها الى عالم الكنيسة اي الى منابعها واصولها الاولى وهذا ما لجأ اليه اليوت نفسه .

أبسن

ان اية دراسة للمسرح سواء كان شعريا ام غير ذلك ، لابد ان تقف وقفة طويلة عند ابسن الذي ابتدأ حياته المسرحية بالدراما الشعرية ثم ما لبث ان تحول الى الدراما النثرية انسجاما منه مع العصر الذي يعيش فيه وكان عليه ان يتفاعل معه كاي فنان اصيل له رسالته تجاه الفن والمجتمع . والملاحظة الجديرة بالذكر في هذا الموضوع هي از ابسن وان كان قد تحول عن المسرحية الشعرية الى النثرية فقد ظلت شاعريته وقصائده المعروفة تؤثر بشكل واضح على مجمل المسرحيات المتاخرة التي كتبها فيما بعد .

على ان اهمية ابسن متاتية من تاثيره الكبير على مجمل مسيرة الدراما منذ القرن التاسع عشر وحتى الان ذلك ان طريقته في نبذ الاساليب القديمة وافكاره الراديكالية قد تاثر بها كثير من كتاب المسرح ولا ادل من تاثر برناردشو على ذلك .

ابسن هو الذي طور الشخوص تبعا لسير

الحوادث ، وبين اثر الايجاز والتركيز التام في الشكل المسرحي وقضى على التقسيم القديم للمسرحية الى خمسة فصول ، وبين الامكانيات الفعالة التي نحصل عليها اذا ما احتفظنا بوحدة المكان . وهو بعد ذلك قد احدث انقلابا فعليا في الافكار الاجتماعية والاخلاقية ووقف بجانب تولستوي في القرن التاسع عشر دون منازع .

ان ابسن حقا هو الذي استهل المسرح الثوري بصدق وجدارة .

ولعل الخطورة في التصدي الى ابسن تكمن في بحث مؤلفاته الواحد بمعزل عن الاخر اضافة الى عدم التوفر على دراسة الواقع الاجتماعي والتاريخي والسياسي لحياة هذا الرجل الذي كتب بلغة قليلة الانتشار ولاتنقاد للترجمة بسهولة .

ولد ابسن في العشرين من اذار عام ١٨٢٨ في مدينة « سكاين » النرويجية الساحلية ، وحينما ظهر اسمه في الاوساط الثقافية والادبية في العالم ، لم يكن للدراما وجود في النرويج بل انها كفن مسرحي ، تطورت وتشكلت على يديه واعطاها من دمه وروحه وماله حتى اصبح واحدا من ابرز الشخصيات المؤثرة في اوروبا ثم في العالم كله كمؤلف مسرحي ومفكر .

مدينة « سكاين » بلدة صغيرة في شمال النرويج ، ولذا نجد ابسن يقضي شبابه كله في عزلة عن العالم ليس بسبب هذه المدينة الصغيرة وحسب، وانما عن موقف مبكر اتخذه مع نفسه وهو فتى يافع . منذ شبابه المبكر لاحت في شخصية ابسن ملامح خاصة انتظمت فيما بعد العديد من اعماله المسرحية ؛ لقد كان متمردا عنيدا لا ميفتأ يشن الهجوم القاسي على العقلية الضيقة التي اتسم بها العصر الذي عاش فيه . لقد اكدت الثورة الاوروبية لعام ١٨٤٨ جهود ابسن وعززت افكاره وما نادى به من حرية في التفكير ؛ فالاهتمام المعاصر بالسياسة نجده متمثلا في مسرحيته التاريخية « كاتالين » التي نشرها عام ١٨٥٠ والتي تنتظم فكرتها الاساسية معظم خصائص مسرحياته التي كتبها فيما بعد .

تنبع مسرحية «كاتالين » من رغبة ابسن في دراسة الطب ، ذلك انه حين كان يستعد للدخول الى الجامعة ، كان عليه أن يدرس خطب شيشرون ضد كاتالين . وشانه شأن كل تلميذ شاب فقد وجد نفسه يفضل الثورة على العمل السياسي الهادىء ولذا نراه سرعان ما تخلى عن اية رغبة في مواصلة دراسة الطب ، بل كان على العكس من ذلك يديم الاستماع لمحاضرات الفلسفة والاداب حتى بدا صيته المسرحي يذرع العالم طولا وعرضا . ان

الفترة التي قضاها ابسن كمدير للمسرح في «بيرجن» من عام ١٨٥١ الى عام ١٨٥٧ ، وكمخرج في مسرح اوسلو للفترة من عام ١٨٥٧ الى عام ١٨٦٢ ، قد اكسبته معرفة عميقة بكل جوانب العمل المسرحي مما ساعده كثيرا في ان يتقن التكنيك المسرحي ايما اتقان .

وبالنظر لواقع النرويج المتخلف انذاك والذي لا يتسع للعمل المبدع الحر على راي ابسن ، فقد رايناه يشد الرحال الى روما عام ١٨٦٤ ، ولكنه رغم الهجرة والغربة فقد ظل يستلهم فنه وشعره من الارض التي ترعرع فيها . والمسرحية الاولى التي كتبها في المنفى كان لها أن تثير حماس الاسكندنافيين جميعهم وتذكي فيهم لهيب الثورة على الواقع. كذلك نجد المسرحية التي تلت«براند» ١٨٦٦ وهي مسرحية «بيرجنت» ١٨٦٧ نرويجية تماما في شكلها وروحها . اما مسرحية « براند » فتعتبر عند النرويجيين بمثابة « فاوست » عند الالمان بالنظر لتصويرها الرائع وشعرها الدفاق وغنى التراث الشعبي الاسكنديناقي فيها ، فالنرويجيون يعتبرونها تجسيدا لحياتهم وشخصياتهم . واذا كان ابسن اليوم مشهورا بمسرحياته النثرية الواقعية وقد خسرت النرويج بهذا التحول شاعرا ، فان العالم كله قد كسب

كاتبا مسرحيا من الطراز الاول . كان ابسن يضع المشاكل الاجتماعية نصب عينيه ولذا راح يصور الناس ويبرز صراعاتهم الداخلية فضلا عن افعالهم الخارجية ويسجل احاديثهم بشكل واقعي صادق . وفي هذا يقول برناردشو :

« لقد وضع شكسبير انفسنا على المسرح دون مواقفنا وجاء ابسن يسد النقص الذي تركه شكسبير ؛ فهو لا يعطينا انفسنا في عقدنا ومواقفنا ذاتها . والامور التي تحدث لشخصياته المسرحية هي الامور التي تحدث لنا من مسرحيات شكسبير، وثمة نتيجة اخرى الا وهي ان هذه المسرحيات قادرة على ان تجرحنا في قسوة وان تملأنا بآمال متحمسة في الهرب من الاستبدادات المثالية وبرؤى عن حياة اكثر امتلاء في المستقبل » .

حين هجر ابسن الشعر شرع في تنفيذ اتجاهه الجديد في مسرحية « اعمدة المجتمع » التي تزيح القناع عن اولئك المنافقين الذين يتزعمون المجتمع وتكشف عن فسادهم الاجتماعي الاخلاقي . وتنتهي هذه المسرحية الى ان اعمدة المجتمع الحقيقية ليست اولئك الذين يظنون انفسهم اقوم الناس اخلاقا وافضل منهم اطلاقا ؛ بل ان اعمدة المجتمع هي الحرية والحقيقة .

وربما يصح القول بان هذه المسرحية قد تضمنت الكثير من افكار ابسن التي وردت في مسرحياته التالية لانه كثيرا ما يعاود التاكيد في هذه المسرحية او تلك على ان المجتمع الذي يعيش فيه مجتمع زائف من الاساس وهو قائم على تقاليد واكاذيب لا صلة لها بالواقع الفعلي للناس وان هذا المجتمع الزائف يخمد بقوة كل صوت يرتفع لبيان زيفه وكذبه .

وفي مسرحية « بيت الدمية » التي صدرت عام ١٨٧٩ تؤكد « نورا » استقلالها بان تهجر زوجها الى الابد مما اثار جدلا محتدما حتى راى ابسن انه مدعو لرسم البديل النهائي وبذلك يكون قد اعطى النموذج الرائع للمسرحية الواقعية حتى عرف ابسن بانه صاحب « بيت الدمية » .

ان المادة الرئيسية عند ابسن هي الثورة المستمرة ؛ وما جوهر الابسنية الذي شرحه برناردشو الا المقاومة لكل ما هو مستقر ، وهذا اسلوب داب عليه ابسن ليس في مسرحياته وحسب، بل وفي قصائده ايضا ، ذلك ان معظم القصائد التي ضمها ديوانه الذي صدر عام ١٨٧١ يحمل طابع القصة الدرامية والثورة الدينامية ، ولذلك نجده بعد مسرحية « البطة البرية » ١٨٨٤ يعود الى فكرة استقلالية المراة في مسرحية اخرى نشرها عام ١٨٨٦

هي « آل روزمر » وكذلك مسرحية « هيدا غابلر » اذ نجد كلا من « هيدا » و « ربيكا ويسيت » هي نموذج للمراة التي ينبع صراعها من التناقض الذاتي بين طبيعتها ورغباتها . ويلاحظ في هاتين المسرحيتين ان ابسن زج فيهما الكثير من العناصر الرمزية .

ان التاكيد على الرمز الذي انتظم مسرحياته الشعرية الاولى يمكن ان نلحظه كذلك في مسرحياته المتاخرة مثال ذلك استعماله « البطة البرية » و « البحر » في مسرحية « اعمدة المجتمع » ، ولو ان الرمزية الطاغية من شانها ان تعترض سبيل الفعل الدرامي .

ومما تجدر الاشارة اليه اهتمام ابسن بتفصيلات حياته الخاصة وعلاقته بالفن ومكانة الفنان في المجتمع الذي اراد عبر مسرحياته ان يقنعنا بآرائه فيه ، ولو انه لم يفلح في مسعاه هذا الا في مسرحياته التاريخية اذ انه نبذ الاساليب القديمة وطور تكنيكا جديدا ادخل فيه الافكار والمشاكل التي لم يكن لها من قبل ان تجد طريقها الى خشبة المسرح ، كل ذلك في لغة تمازجت فيها الجزالة بالسلاسة ، لغة مشحونة بالاساطير والصور والمشاهد والعادات الشعبية . .واذا كان كثير من كتاب المسرح ونقاده يرون ان الكثير من مسرحيات ابسن اليوم قد اصبحت شيئا وثائقيا ينطوي على

اهمية تاريخية وحسب ولم يعد لها ذلك التاثير الذي احدثته « نورا » مثلا حين اطبقت الباب من خلفها مبتدئة ثورة المراة الجديدة ، فان ذلك دليل على صحة افكار ابسن . ويرى الناقد مايكل بلنكتون ان ثمة في سائر مسرحيات ابسن توترا متواصلا بين الظاهر النابض بالحياة وبين الرمزية الرومانسية الجياشة التي تكمن وراءها . ومثلما نتلمس الرمزية في اعمال ابسن الشعرية الاولى فاننا واجدون كذلك شعرا جامحا الا ان ابسن رغم ذلك اكبر من ان يكون شاعريا ، بل انه يمتلك الموضوعية في النظر الى الناس في كل سخافاتهم . ان جميع مسرحياته هي نتاج تارجح يتراوح بين الذاتي والموضوعي ، الثائر والمرتدع بحيث ان هذا التارجح يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى تتعايش فيه مسرحية الافكار مع مسرحية الفعل .

هنا يمكننا ان نخلص الى القول بان ابسن قد نجح ايما نجاح في مسرحياته الشعرية الاولى ومسرحياته النثرية التي تلت ذلك بفعل الجاهه الواقعي العقلاني ولكنه كأي شاعر ظل يتاثر الى هذا الحد او ذاك بتجربته الشعرية التي كانت هي الاخرى ترتكز على العنصر الدرامي فمعظم قصائده التي ضمها ديوانه الذي نشره عام ١٨٧١ تكاد تبنى على قصة درامية لكنها لا تمت الى المسرحية الشعرية

لا من قريب ولا من بعيد ذلك ان السمة الدرامية في القصيدة لا تخلق منها مسرحية . كذلك تجدر الاشارة هنا الى ان لغة ابسن الشعرية راحت تتدفق خلال مسرحياته التي كتبها نثرا فهو معروف بلغته المشحونة بالصور الانفعالات والرمز مما هو من اهم عناصر الشعر . مهما تكن الاراء في مسرحيات ابسن الشعرية فانه يظل احد ابرز أعلام الدراما الشعرية الذين لا يمكن تجاوزهم عند التصدي لبحث مسيرة المسرح الشعري الذي رفع اليوت فيما بعد راية بعثه عن صدق وجدارة وكرس له كل طاقاته الشعرية والدرامية .

إليوت

اذا ما ذكرت المسرحية الشعرية اليوم ، فانما يجب أن يذكر معها اليوت حامل راية عودتها والذي أسدى اليها فضلا ما زال يطوق عنقها مزهوة به . واهتمام اليوت بالدراما الشعرية نابع من الاتجـاه التطبيقي عنده ، ذلك انه لم يكتف بان يكون شاعرا غنائيا من الطراز الاول وانما اراد ان يوظف هـذه الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح .

ان اليوت شاعر مبدع استهواه المسرح كامتداد للشعر ولذلك نجده يصرح بانه لم يحقق كل غاياته التي كان يرمي اليها من وراء مسرحياته الشعريـة وان كان قد اصـاب نجما في « جريمة قتـل في الكاتدرائية » و « حفل الكوكتيـل » بحيث ان المسرحية الاولى مثلت في مسرح صغير ١٠٠ مـرة واعيد عرضها بعد ذلك في اماكن اخرى رغم انه كان قد كتبها لتمثل في مكـان معين وتعرض لجمهور خاص . الا ان نجاح المسرحية قد جعل الجمهور يتدافع الى صالات العرض رغم اختلاف اتجاهات ذلك الجمهور وتعدد اهوائه وتباين رغباته .

من وراء ذلك كان اليوت يهدف الى ايجاد وسيلة يتحدث بها الاشخاص فيما لو ارادوا ان يتحدثوا شعرا ، ولهذا السبب يمكن ان نعد استعمال اليوت للغة الحديث اليومي في مسرحياته من اعظم افضاله للمسرح .

حقا ان مهمة اليوت صعبة للغاية خاصة بعد ان جنح المسرح نحو الواقعية التي لم تعد تتسع للغنائية التي تعتبر من اهم ادوات الشاعر الابداعية ناهيك عن ان البحث في نواميس فن من الفنون حين يكون حيا شيء ، والبحث في تلك النواميس حين يكون ذلك الفن ميتا شيء اخر ، فكيف والمسرح الشعري اخذ نجمه في الغروب منذ نهاية القرن السابع عشر ؟

كان اليوت يطمح من وراء نظريته التي دعاها بمجرد امل في عودة الدراما الشعرية الى البحث عن مسرحية تخلق انموذجا مزدوجا من الشعر والدراما لا انفصام بين طرفيه ، وربما يكون اليوت في هذه النظارة قد تاثر كثيرا بافكار ارسطو المسرحية ، فقد كان ارسطو يرى ان الشعر والموسيقى والرقص تؤلف فنة واحدة في ذاتها . فاذا كان للدراما الشعرية ان تعود ، كان لابد ان تعود معها بعض طقوسها على الاقل . من هنا تعتبر الاناشيد التي كان ينشدها الكورس من ابرز انجازات اليوت في

المسرح الشعري؛ فقد كان اليوت على تمام العلم بأن انعاش اي شكل شعري لنفس الغرض الذي شاع من اجله ذلك الشكل في الماضي ، قد اصبح امــرا غير ممكن ولذلك راح يطور من تجاربه . اســتعمل مثلا في مســرحيــة « جريمة قتــل في الكاتدرائية » البحر الايامبي المعروف بملاءمته للمسرح الشعري ولكنه نوع في عدد التفصيلات واستفاد من الايقاع الوثاب والسجمات الداخلية ، في حين انه في مسرحية « الصخرة » قد تجنب الايامبي الخماسي التفاعل. يضاف الى ذلك ان شخوص اليوت كانت تتحدث بانواع شعرية مختلفة . وايمان اليوت بقيمة الدراما الشعرية نابع من اعتقاده بقدرتها الكبيرة على اعلاء ما هو عارض سطحي وكانه يلمــح بذلك الى قدرة الشعر على التعبير عن المواقف المعقدة والايماءات الخفية وسبر اعماق النفس الانسانية وصياغــة انفعالاتها في صور وثابه تحمل في طياتها كهربائيــة اللفظ الذي يفجر الالوان في وجه المشاهد ويشـــده حتى نهاية السهرة .

واذا كان عدد المسرحيات التي كتبها اليــوت ضئيلا ، فانها رغم قلتها قد طبعت مسيرة المسرحية الحديثة بتجاربها بحيث لا يتسنى تتبع مســـار المسرح الحديث بمعزل عن الاثر الذي تركه اليوت . بقي ان نعيد الى الاذهان ما ذهب اليه ماثيـــون من

ان حاجة اليوت الى الدراما الشعرية ما تزال اقرب الى النظرية منها الى الواقع حتى في تجاربه الناجحة واذا كنا الان بصدد القاء بعض الضوء على تجارب اليوت في الدراما الشعرية ، فاننا يجب أن نؤكـد انه مهد لهـذه التجارب بالعديـــد من المقـالات والاحاديث الاذاعيــــة ودرس موضوعه دراســة مستفيضة وكان ينقد نفســه ويعاود هذا النقـــد والتفحص من فترة الى اخرى منطلقا في ذلك مـن ايمانه بان الشعر لا مبرر لوجوده في المـسرحية اذا كان لمجرد الزينة ولذلك اراد من الشعر ان يبـرر وجوده الدرامي ، وعلى الكاتب الدرامي الذي يكتب مسرحية شعرية ، في نظر اليوت ان يؤثر في الجمهور على مستويين دفعة واحدة .

لم تعد مسرحيات اليوت الشعرية مجـرد نجاح قائم بذاته بل اصبحت بداية لحركـــة ذات كيــان .

مسرحيات اليوت

رغم ان اليوت قد كتب مقاطع مسرحية تحت عنوان : « آلام سويني » التي ظهرت عام ١٩٢٦ فانه لم يبدأ سيرته ككاتب درامي الا بمسرحيـــة « جريمة قتل في الكاتدرائية » التي نشرها عـــام ١٩٣٥ . ومنــذ ذلك العام كتب اليـــوت خمس

مسرحيات هي :

ا ـ جريمة قتل في الكاتدرائية

ب ـ اجتماع شمل العائلة

جـ ـ الصخرة

د ـ الكاتب المؤتمن

هـ ـ ستيتسمن الكبير (رجل الدولة المتقاعد)

وقد ارفق هذه المسرحيات بمقالات عن الفن الدرامي وخاصة « الشعر والدراما » ١٩٥١ و « اصوات الشعر الثلاثة » ١٩٥٣ .

جريمة قتل في الكاتدرائية

كان اليوت قد كتب هذه المسرحية لتمثل في نفس المكان الذي اغتيل به اسقف كانتربري في عام ١١٧٠ بتحريض من الملك . وتعالج هذه المسرحية قصة توماس بيكت ، احد الذين برعوا في ادارة الكنيسة الانكليزية والملك هنري الثاني الذي يعد من من ابرز ملوك انكلترا في العصر الوسيط واكثرهم ذكاء . الا ان اليوت اعاد صياغة هذه القصة لكي يبين باسلوب معاصر ، الصراع بين قوى الروح والقوى الدنيوية ونقطة التقاطع بين الزمن والخلود.

هذه المسرحية في ظاهرها تبدو انموذجا بسيطا وصف بانه يماثل رقعة الشطرنج ، فهي من حيث موضوعها لا تعدو كونها مسرحية تاريخية تقص من جديد مقتل « توماس بيكت » الذي تجرأ على معارضة هنري الثاني والوقوف بوجهه . غير ان اليوت قد ارتفع بالحدث المسرحي هنا الى مستوى فلسفي رائع . فتوماس رجل وقع عليه اختيار القدر لكي يصبح شهيدا ولكنه كان يشعر دوما بان تحت رداء الشهيد تكمن الكثير من الشرور الخبيثة . يجيئه اربعة من الغاوين فيبتعد عن ثلاثة تمكن من

تجنبهم ، الا انه يجد من العسير تنحية الرابع الذي يكاد يكون صورة طبق الاصل منه ، ذلك ان هـذا الشبح يلوح امام عينيه بغواية لا حسية وهي الامل في المجد السماوي . واخيرا يتخذ بيكت قراره :

ان الغواية الاخيرة هي الخيانة العظمى

القيام بالعمل الصواب من اجل باعث خطأ

The Last temptation is the greatest treason :

To do the right deed for the wrong reason.

بالنسبة لبيكت كانت خيانة عقيدته هي من اكثر انواع الخيانات شناعة ، ولذلك نجده بعد ان يخوض صراعا دراميا مع نفسه ، يمضي لموته بينما يحاول الفرسان الذين اغتالوه تبرير جريمتهم النكراء بطريقة ساخرة ، لانهم لم يقدموا على اغتيال رئيس الاساقفة الا طاعة لاوامر الملك مع اعترافهم بمنزلته الرفيعة ناهيك عن انهم ظنوا ان القضاء على بيكت ربما يخلص الدولة من التناحر والانقسام ، وتناقض هذا الموقف غني عن البيان .

على اية حال ، لقد اختار بيكت طريق الاستشهاد فكان من سياق المسرحية ان لحظة موته ستطلق في العالم قوة روحية .

يقابل بيكت ، بكل المسرحية ، مجموعتان ثانويتان هما القساوسة او اتباع بيكت من غير المدركين لبواطن الامور ، ومجموعة اخرى هم الفرسان الذين ارسلهم هنري الثاني لتنفيذ العملية وتاتي بعدهم مجموعة نساء كانتربري اللائي يشكلن جماعة المنشدات او الكورس . على ان بعض النقاد يرون ان اليوت قد كتب هذه المسرحية بدافع سياسي هو تصوير جرائم الاغتيالات السياسية التي شاعت في اوروبا في ذلك العهد . نعود الى احداث المسرحية فنرى ان فرسان الملك بعد ان اتموا جريمتهم اخذوا يبررون ذلك الى الكورس الذي يضم نساء كانتربري والى الجمهور وقد فعلوا ذلك بشكل مباشر وبطريقة ديماغوغية وقد يكون اليوت في هذا المشهد متاثرا بمسرحية « سانت جون » لبرناردشو .

الا اننا نجد ان النسوة يعترفن بذنبهن وبنصيبهن من المسؤولية في اخر الانشاد . وهكذا فان الحقيقة التاريخية التي تنطوي عليها المسرحية تعودنا الى مقارنة خيالية للزمان والخلود وفي نقطة يتقاطع فيها الخلود او الابدية بالزمن .

ويجدر بنا هنا ان نشير الى ان اليوت قد كتب حواره الطريف بلغة مسرحية العصر الوسيط، فقدكانت اناشيد الكورس كنسية قائمة على طقوس الكنيسة واناشيدها الدينية . وتعتبر مسرحية

« جريمة قتل في الكاتدرائية » نقطة البداية وقمة محاولات بعث الروح في الدراما الشعرية ولقد حقق فيها اليوت معظم اهدافه من لغة سليمة تنساب على لسان الشخصيات ؛ وضروب الايقاعات المتناسقة التي افلحت في تصوير تغيرات المواقف . فمثلا قبيل وقوع جريمة القتل وحين يهدف اليوت الى ان يبعث فينا الشعور بالشر الدفين ، نجد ان نساء كانتربري المنشدات يمهدن لذلك ويزودن الشاعر بادواته :

. لسنا بنساء جاهلات ؛ نحن نعرف ما يجب ان نتوقع

ولا نتوقع .
نحن عارفات بالجور والتعذيب
نحن عارفات بالسلب والاكراه
بالفاقة والمرض
بالشيخ بلا نار في الشتاء
بخطايانا وقد نزلت فوق رؤوسنا .
كان الله يعطينا دائما بعض السبب ؛ بعض الرجاء
لكن الان ،
لطخنا هول جديد لا يستطيع درءه احد ،
هول ينساب تحت اقدامنا وفوق السماء ،
تحت الابواب والى داخل المداخن ؛ ينساب الى الاذن والفم والعين .

ولقد اتسمت هذه المسرحية بانتقالاتها البديعة فعند نقطة معينة منها يستخدم اليوت ايحاء بديعا بسطحية الاغراء الاول ، واذ يستخدم ضربا اخر من القافية الثنائية يستطيع اعطاء اثر مضاد تماما وهو حالة توماس الجديدة ، حالة الهدوء المقيم . «ولابد ـ بهذا النظم الدرامي المتنوع الجديد ـ ان اي شيء قد بدا ميسورا ، الا ان هذه المسرحية حالة خاصة فهي مسرحية من طراز «باجنت» حية اللوحات خلابة المناظر تجري احداثها بعيدا وفي عهد بعيد كما انها تشتمل على جوقة . غير ان الصعوبات اخذت في الظهور عندما حاول اليوت نفسه وغيره من المسرحيين ان يوسعوا نطاق هذا الشعر الدرامي». (مسرحية القرن العشرين ص ٦٩) .

ومن الجدير بالذكر هنا ان ثمة علاقات واضحة بين جوهر المسرحية والافكار التي تضمنتها وبين شعر الرباعيات الاربع ، والتي كتب القسم الاول منها في نفس الوقت ـ الا ان اليوت كان يكتب للمسرح وبهدف خاص ، وهو في تحوله من الشعر الغنائي الى الدراما كان على علم بانه سيتخلى عن اشياء عديدة يحب القيام بها ويعرف كيف يكون ذلك .

اجتماع شمل العائلة

استطاع اليوت في مسرحية « اجتماع شمل العائلة » التي صدرت عام ١٩٣٩ أن يزاوج بين القديم والجديد في اطار حديث . لقد بنيت هذه المسرحية على موضوع الهوية الشخصية ، ذلك أن « اعرف نفسك » كانت دوما الهدف الاسمى للكاتب الدرامي . الا اننا في المجتمع الحديث نجد أن اناسا عاديين يخضعون للتوتر والعنف وهم بذلك يدفعون دفعا نحو سبر اعماق النفس .

وهنا ايضا يعيد اليوت تفسير حكاية اورستيا الاغريقية بلغة معاصرة وعلى لسان اناس معاصرين ، وقد كانت هذه الثلاثية التي كتبها اسخيلوس وحازت على الجائزة الاولى تشغل بال اليوت كثيرا وربما يكون احد اسباب ذلك سبب عقلي .

في هذه المسرحية نجد بطلها هاري ينسلخ من نفسه ومن عائلته وتقاليدها وحين يعود الى منزل اسلافه في شمال البلاد ، والى امه التي تتمتع بشخصية باردة ولكنها مسيطرة ، والتي كانت قد خططت لهاري مستقبلا ينسجم مع التقاليد ، نراه يكشف عن نفسه وعن الشعور الذي يراوده لقتل

زوجته ولكن سير الاحداث لا ينطوي على أمر محير كما يقول هو :

الناس الذين لم يعبهم شيء في الحياة

لا يستطيعون ان يدركوا تفاهة الاحداث .

يلاحظ هنا ان روح الانتقام تنم عن حقيقتها وراء الكواليس ، ذلك أن الشخصيات وهي منهمكة في حوار عادي فيما بينها ، سرعان ما تحدث حالة تشبه الغيبوبة تسيطر عليهم فياخذون بالتنبؤ باشياء مستقبلية .

واخيرا يواجه هاري – عن طريق الصدفة – الماضي الحاضر دائما ويدرك عندها ان احلام يقظته المرعبة في جريمة الاغتيال ، ان هي الا محصلة طفولته ذات التجارب الدفينة وغير المفهومة . ذلك انه قبل ان يولد ، كان ابوه يتمنى ان تقتل امه :

انت ضمير عائلتك التعسة

وطيرها الذي أرسل عبر اللهب المطهر

وكانت خالته « اجاثا » التي قالت له هذا والتي كانت قد احبت والده ، قد دعت الى تحريم جريمة القتل لانقاذ الجنين في بطن امه ، فهي لذلك بمثابة امه الحقيقية وهو بالنسبة لها يمثل ذلك

الصوت الخافت الذي سمعت به وهي تتطلع الى سعادة خياله ولم تقترب من الحقيقة بعد . ان هاري بالنسبة لها هو رمز الحياة . وبهذه المعرفة التي اطلقته من هواجسه ، يتمكن هاري من الخلاص من اسر التقاليد ويختار فراق « ويشوود » رغم انه يعلم بان اختياره هذا قد يؤدي بحياة والدته وفعلا يحدث ذلك فتحل اللعنة على العائلة .

وهكذا تصبح ربات الانتقام ملائكة الرحمة ويتحول ميلاد الام الى يوم موتها ، وفي المشهد الاخير تطفأ شمعات عيد ميلادها . ان تجربة اقحام مشهد معاصر على اسطورة قديمة يظهر ان المؤلف هنا انما يبتعد عن موقف مبدئي واضح ، سامحا بذلك لتفسيرات بديلة ذلك أن الاحداث التي تجاوزت حدود المعتاد قد تركت غامضة دونما ايضاح .

ان الاحداث تتحدد بصورة جلية مشابهة ولكنها وهي تتحدد ، غير نهائية في ذات الوقت :

من نحن ؟ وماذا نفعل ؟
لكل هذه الاسئلة
ليس ثمة جواب مفهوم .
لقد عانينا اكثر من الموت ـ
لقد ظللنا طريقنا في الظلام .

ولكن هاري يخرج ليلحق بربات اللطف تاركا وراءه كلا من المراتين ، اما جوقة المائلة فلم تكن تعرف شيئا عن رحيله . ان جوقة المنشدات ـ الكورس ـ في هذه المسرحية كن على قدر كبير من الذكاء واكثر احساسا بجو الاحداث شأنهن في ذلك شان نساء كانتربري ، لقد عشن راضيات بحياة تافهة ، ولم يدركن ذلك الا في النهاية وبشكل معتم كما عبر ذلك شارلس اكثر الاعمام ذكاء :

ثمة شيء استطيع ان ادركه ، لو
انني اخبرت به .
ولكنني لست واثقا من انني أريد ذلك.
ارى انني اشيخ :
ارذل العمر قد دب بهدوء حتى الان .
وشعرت بالطمانينة .
ولكنني الان غير آمن ،
كما لو ان الارض انشقت
تماما في وسطها ،
كما لو انني على وشك ان
اجتاز « بول مول » .

ولكنهن اخيرا يرفضن حالة التنوير التي اكتسبنها :

ولكن علينا ان نتكيف مع اللحظة ، يجب
أن نفعل الشيء الصحيح .

بالطبع هناك الجوقة الثانية من ربات السخط، واللاتي يتحدث هاري عنهن في نفس كلمات اورستس :

الا تستطيع ان تراهن . لست تراهن ،
ولكنني
اراهن ،
وهن يرينني .

وفي مقالة عن الشعر والدراما يعترف اليوت بان ربات السخط غير ممكنات بالنسبة للمسرح ولذلك فشلت محاولة التوفيق بين القصة اليونانية والموقف الحالي ويمضي في قوله :

« هذه الشخوص ينبغي حذفها في المستقبل ، على أن يكون مفهوما انها تظهر لبعض الشخصيات ولا تظهر للجمهور . وقد جربنا كل طريقة ممكنة لتقديمها ، وضعناها على خشبة المسرح وبدت كضيوف غير مرغوب فيهم ضلوا طريقهم الى حفلة تنكرية . واخفيناها وراء ستار شفاف ، وبدا المنظر وكانه مستمد من احد افلام « والت ديزني » ، واظهرناها في العتمة وبدت اشبه بادغال خارج النافذة . ولعل الدليل القاطع على هذا الفشل

هو إننا نخرج من المسرحية موزعي الفكر ، لا نعرف اهي تراجيديا الام ام خلاص الابن اذ لا يترابط الموقفان معا » .

ان مشكلة اليوت فيما هو ــ وراء الطبيعة ــ في هذه المسرحية قد استمرت معه في مسرحياته المتاخرة . فقد غير مشهد سكب الخمر في « حفلة الكوكتيل » اكثر من مرة . كما ان شخصية « المربية » الغامضة في نهاية مسرحية « الكاتب المؤتمن » يصعب التعامل معها تماما كما هو حال ربات الانتقام . كذلك فان اليوت في « رجل الدولة المتقاعد » قد تخلى تماما عن مثل هذه المؤثرات .

وحين عمد اليوت الى اخفاء الموقف المسيحي كوسيلة لتقديم ما هو فوقطبيعي ، فانه كان ينسجم مع ايمانه بان الدين افضل ما يعبر عنه انما بصورة غير مباشرة ، اكثر من « الافكار » او الاراء التي تكمن في رؤوسنا .

الا انه في الواقع كان يطمح الى ان يكتب مسرحية تحظى بقبول حتى اولئك الذين لا يشاركونه في عقائده الدينية .

وهكذا نجده ، شانه شان ابرز الكتاب الدراميين الفرنسيين امثال كوكتو وغيرودو واخرين، يرجع الى الاساطير اليونانية بحثا عن العنصر

الاساسي في مسرحيته . ولكن الاستفادة من الاساطير اليونانية كقصة مؤثرة شيء ، ومحاولة استخدام مقولاتهم الفكرية وتجريبهم لما وراء الطبيعة شيء اخر مختلف تماما عن الاول .

ان مسرحية « اجتماع شمل العائلة » يمكن ان تكون على غاية من التاثير في المسرح لو ان الذين يقومون بتمثيلها هم من المحترفين .

في هذه المسرحية ايضا بدا اليوت يكتب نوعا من الشعر يصعب تمييزه عن النثر وهذا ما يتطلب خبيرا مدربا للنطق به اذا ما اريد الحفاظ على الايقاع في بيت كهذا مثلا :

I'm glad of a few minutes, alone with you Harry !

وبالنسبة لكثير من القراء والمشاهدين ، يبدو ان ثمة تماثلا من هاملت في موقف هاري ولا سيما في فطنته الساخرة وعذابه وحتى علاقته بامه ، ناهيك عن ذلك التشابه الكبير في « اورستس » . وفي المسرحية هناك ــ بالتاكيد ــ شعور بعدم قدرة البطل على ايجاد الكلمات المعبرة والحوادث التي يمكن ان تصبح صدى لاحساسه الداخلي بما فيه الكفاية :

الى اين يهرب المرء من عالم الجنون ؟

يهرب الى الجانب الاخر من الياس
الى العبادة في الصحراء، والظما والحرمان
وصومعة حجرية ومذبح بدائي
وحرارة الشمس والتهجد الغرور
والعناية بحياة المتواضعين
وعبرة الجهل ، والامراض المزمنة
هذه امور ممكنة ...
علي ان اتبع الملائكة المتلالئين
(اليوت الشاعر الناقد ص ٣١٨)

لقد وصف هاردنك وهو احد علماء النفس هذه المسرحية بانها نموذج كلاسيكي للخلاص من سيطرة الام . ويمكن ايضا ان يقال في هذه المسرحية بانها على نقيض اخر مسرحية كتبها اليوت وهي « رجل الدولة المتقاعد » اذ ان « الأب » فيها يرفضه ابنه الذي يختلف تمام الاختلاف عن شخصية هاري في « اجتماع شمل العائلة » . كما ان موت الأب ، مثل موت والدة هاري ، ينهي المسرحية .

« حفل الكوكتيل »

في مسرحية « حفل الكوكتيل » التي صدرت عام ١٩٤٩ استطاع اليوت ان يحقق اكبر نجاحاته في مسرح لندن ونيويورك. لحد الان ما زالت شخصيات اليوت تتوزع بين قلة متنورة لها سلطانها الروحي واكثرية لا تكاد تبصر طريقها . والمجموعة الثانية هي التي تقف هنا امام لحظة الاختيار ، كما لو ان الشخصيات البليدة في « اجتماع شمل العائلة » قد جعلت هنا تدفع اكتشافاتها ابعد قليلا .

تتنكر مجموعة « الحراس » او المبصرين اول وهلة كامرأة عجوز ثرثارة ، لها الف علاقة هنـــا وهناك ، وثمة غريب مدمن على المشدات يتحول الى طبيب للامراض العقلية ، ولكنه يتدخل في حياة مرضاه بشكل لا يحلم به اي طبيب فعلي .

ويتزوج ادوارد ولافينيا رغم معرفتهما بالقيود التي تحدهما ، وسيليا التي تعاني من النفـــور والحاجة الى ان تكفر عن جريمة غير محددة ، تتبع

الطريق المجهول الذي يسلكه شعورها الداخلي ، وذلك من اجل الاستشهاد عن طريق الصلب .

اما الفنان بيتر فقد استهل مبادرته حينما تنتهي احداث المسرحية ، تماما مثلما يرسل هاري وراء ضالته المنشودة وهكذا نجد بيتر في النهاية فقط يدرك شيئا عن تلك الرحلة الروحية التي ستنقله ابعد بكثير من صالات افلامه في كاليفورنيا .

وبالنسبة لعلاقة هذه المسرحية باعمال اليوت الاولى نراه يقول بانه شعر بان الشعر بحاجة الى نظام معين من التقشف . فهل يكون هذا هو الذي دعا اليوت لان يكتب هذه المسرحية بلغة الكلام اليومي والى مدى ابعد بكثير من سابقاتها من بين اعمال اليوت ، ذلك ان الكلام الاعتيادي الذي جرى في المرسم ، ليس شيئا غريبا على مؤلف «بروفردك» و « صورة سيدة » . مع ذلك فان المقاطع الغنائية لم تتخلص من المضامين العميقة رغم أن تتبعها بصورة دائمة يصعب احيانا . في حين ان « حفل الكوكتيل » تتظهر بالتثاوب واجهة او مظهرا من مظاهر المرح الاجتماعي وتنم عن عروض للغموض المقصود .

وكمثال على الالغاز او المواقف المحيرة يمكن الاستشهاد بالتصرفات الغريبة لضيف مجهول في الفصل الاول من المسرحية . ويوضح لنا اليوت

عاداته اللازمة وميله للانهماك في اغنية مفاجئة ؛ بان ذلك نابع من تاثره بثلاثية يوريبيدس التي كانت الانموذج الامثل امام مسرحيته هذه .

على ان العلاقة انما هي علاقة بسيطة ؛ ولما كانت لعبة الشطرنج هذه ، او مناورة المحلل النفساني للحصول على ثقة المريض الذي يعالجه معروفة عن طريق ابراز بسيط لعلاقة ثالثة متهورة فان المشاهد يمكن ان يحظى بتفسير معقول لو ان اليوت قام بذلك .

الواقع ان اليوت عرج على هذه النقطة في مقاله « الشعر والدراما » اذ قال :

« بدات باستبعاد الكورس » والاشباح واتجهت الى الاساطير الاغريقية لاختيار فكرتي ؛ ولكنني صممت على ان تكون هذه الفكرة نقطة البدء فحسب؛ وعلى اخفاء اصولها اخفاءا جيدا بحيث يتعذر على الناس ان يتعرفوا على هذه الاصول حتى اردهم انا اليها . وقد نجحت في ذلك على اقل تقدير ، فما من احد من معارفي (ولا من نقاد الدراما) تعرف على ALCESTIS ليوريبيدس كمصدر لقصتي . والواقع انني اضطررت الى الدخول في شرح تفصيلي لاقنع هؤلاء الذين يعرفون مقدمة تلك المسرحية معرفة جيدة ، باصل مسرحيتي . غير ان هؤلاء الذين

ازعجهم السلوك الصاخب لضيفي المجهول وعاداته التي تبدو غير معقولة ، وجدوا بعض العزاء حين لفت نظرهم الى سلوك هيراكليس في مسرحية «يوريبيدس» . بدلا من ذلك فان قصة المصحة التي يرسل اليها مرضى من نوع خاص،وطقوس الشراب المقدس التي يمارسها « الحراس » رؤساء الاديرة الفرنسيسكان ، تظل من الصعب ان تنسجم وبقية احداث المسرحية كما هو الامر بالنسبة لربات الانتقام في « اجتماع شمل العائلة » .

على ان ثمة اكتشافين في « حفل الكوكتيل » الاول يتمثل في الكشف عن هوية سير هنري ، فالضيف المجهول يصبح الها لمجتمع مدني جديد ، وهو المحلل النفساني . وفي الوقت نفسه تظهر كل من جوليا والكس كشخصيات منورة . والاكتشاف الثاني هو حالة الكشف عن موت سيليا صلبا ، فتكون النتيجة مشابهة لتلك التي أحس بها شارلس في « اجتماع شمل العائلة » :

كما لو أن الارض انشقت

من وسطها ، كما لو انني على وشك ان
اجتاز « بول مول »

وهذا التبيان من شأنه ان يمنح لافينيا قوة نورانية جديدة تمكنها فيما بعد من اكتشاف اسرار

السير هنري ، ورؤيته الخارقة للطبيعة في اللقاء الاول مع سيليا . ويوضح ذلك بطريقة تشبه الاعتذار :

اسالك ان تحتضني اقتراحي هذا
فالالهام المفاجيء عند بعض العقول
قد يتجلى بواسطة الصور
وهذا ما يحدث لي احيانا .

ولما كانت اسرار « هاري » التي لم يفصح او لم يستطع التعبير عنها في « اجتماع شمل العائلة » اسرارا تراجيدية ، فان هذه الاسرار في « حفل الكوكتيل » هي اشبه بنوع من انواع المداعبة التي قوامها خداع شخص او الاحتيال عليه ليسخر منه الاخرون . وقد يكون من المحتمل ان الروائية الانكليزية المتفلسفة « ايريس مرودخ » قد اعتمدت في روايتها « الراس المقطوع » على الكوميديا الاجتماعية عند اليوت ، وهذه نقطة جديرة بالتتبع والملاحظة .

في « حفل الكوكتيل » هناك تسليم او قبول للحياة اليومية وهو امر لم يكن اليوت ليسمح لنفسه بقبوله من قبل . فادوارد ولافينيا يعيشان عيشة بسيطة جدا وهو امر ترفضه سيليا . على ان قسما كبيرا من قصة سيليا غامض بشكل متعمد

ولم يمنع ذلك من ان يكون محور كلامها مع المحلل النفساني يشكل الجوهر الماساوي لهذه الكوميديا .

انها حالة من حالات العزلة الروحية او كما دعاها هنري : العزلة الجوفاء في صحراء مزدحمة .

بقي ان نذكر ان هذه المسرحية قد حققت نجاحا شعبيا كبيرا ، مما جعل الكثير من كتاب المسرحية الشباب يحذون حذو اليوت معتمدين على هذه الوصفة في اساليبهم .

نذكر منهم على سبيل المثال « هارولد بنتر » في ـ حفلة عيد الميلاد .

ان الاسرار الغامضة تظل تنتظم كل مسرحيات اليوت فكل واحدة منها تثير سؤالا في حين تظل النهاية غير محدودة .

في عام ١٩٤٩ نشر اليوت « حفل الكوكتيل » اي بعد عشر سنوات من صدور مسرحيته «اجتماع شمل العائلة » وكان الناس يتطلعون الى مثل هذه المسرحية بشغف كبير ذلك ان اليوت قد اصبح في تلك الفترة من اكبر الشخصيات الادبية ويتمتع بنفوذ عظيم جدا . وكان في عمله الجديد لابد ان يتجاوز الكثير من الملاحظات التي وجهها النقاد الى مسرحياته السابقة والتي كانت ـ هي الاخرى ـ قد حققت نجاحا كبيرا .

ولذلك نرى اليوت ، وهو الناقد البصير ، يستبعد في هذه المسرحية العناصر التي لها علاقة بالطقوس والتي كان قد احتفظ بقسم منها في « اجتماع شمل العائلة » . في حين ان هذه العناصر كانت تشكل المحور الاساس في « جريمة قتل في المباشرة او السرد السطحي . في حين أن شعر الكاتدرائية » .

وبالنسبة للشعر في هذه المسرحية فثمة اختلاف عن شعر المسرحيات الاولى ، فهو يتسم هنا بالوضوح المقصود ولكن دون ان يسقط في دائرة « اجتماع شمل العائلة » كان يضج بالصور المكثفة وهي ميزة من ميزات اليوت الكبرى التي ضحى بها في مسرحياته المتاخرة ، فما اكبر تضحيته !

ان هذا الاسلوب الجلي البين يعتبر من بين مصادر القوة الاساسية في المسرحية . ويمكن ان نورد على ذلك مثالا من الحوار الذي يدور بين ادار ورايلي :

ادوارد :

لو كان ذلك صحيحا ، لو كان ذلك صحيحا بالنسبة لسيليا

فلا بد ان يكون ثمة خطأ فادح ،

ونحن جميعا متورطون بهذا الخطأ .

عليّ ان اتحدث عن نفسي ،
فانني بالتاكيد كنت على خطأ .

رايلي :

دعني ازيح عن فكرك عائقا واحدا :
عليك ان لا تشعر بانها
مسؤوليتك وحدك .

ان تطوير هذا الاسلوب الشعري الواضح يعد من اكبر الانجازات التي حققها اليوت للمسرح وللشعر على حد سواء . وقد جاء هذا الانجاز بعد ممارسة طويلة ودراسة تاملية للعناصر الاساسية التي تقوم عليها الدراما الشعرية . وقد عبر عن ذلك اليوت بقوله :

« ... انا اؤمن ان مرحلة جديدة قد تتلو المرحلة الطويلة التي ينصرف فيها الشاعر الى تعليم نفسه الكتابة للمسرح والتي تتطلب منه ان يفرض نظاما على شعره ، او ان ينحو منحى التقشف ليطوعه لاحتياجات المسرح ، وان الشاعر في تلك المرحلة الجديدة يستطيع اذا ما اصبح التكنيك المسرحي جزءا من طبيعته ، ان يسمو في استخدامه للشعر وان يتصرف كما يريد في الحديث العامي الدارج . وانا ابني هذا الاعتقاد على تطور شكسبير وعلى دراسة لغته في مسرحياته الاخيرة . » (الشعر والدراما ص ١١٤) .

كرستوفر فراي

لاليوت مقولة معروفة عنه هي : ان على الشعر ان يبرر نفسه دراميا ، الا ان «فراي» في مسرحياته المبكرة لم يكن يشارك اليوت رايه هذا ، ففي مسرحية « السيدة ليست للحرق » استطاع كرستوفر فراي ان يبهر الجمهور بثرائه اللغوي الذي يذكرنا بكتاب المسرحية الاليزابيثيين .

لقد عالجت هذه الكوميديا التي تنسب في اسلوبها الى العصر الوسيط ، محاولة احد الجنود المتبرمين بالحياة لانقاذ سيدة من ان تحرق بتهمة كونها ساحرة . وتتجلى مهارة « فراي » في الحبكة الدرامية والشخصيات والجو الذي تدور فيه الاحداث .

ولعل الفكرة الرئيسية التي تنتظم مسرحيات فراي هي ان واجب الانسان في الحياة هو الايمان بان هذه الحياة انما هي خير مطلق رغم ما يكتنفها من عناصر الشر والرعب . وهذا الموقف المتعمد من فراي يعني انه قد اغمض عينيه وصم اذنيه عن كل شرور العالم المعاصر . ولذلك نرى ان عناصر الشر

تكاد تنعدم من مسرحياته ، واذا كان ثمة بعض من هذه العناصر فهي لا تشكل مسالة كبيرة او امرا ملموسا ومن هنا ذهب البعض الى القول بان مسرحيات فراي انما هي اقرب الى الكوميديا منها الى التراجيديا .

ولكن فراي يقترب جدا من اليوت في باكورة انتاجه المسرحي وهي المسرحية التي اصدرها عام ١٩٣٩ وعنوانها « الصبي والعربة » وهي عمل كورالي ديني . هنا يجب الا يغرب عن بالنا ان مسرحيات فراي الاولى كانت قد كشفت عن طاقة شعرية مبدعة استقطبت تهليل الجمهور . وتقوم طريقة كرستوفر فراي على بعث الايقاعات النغلمية التي تناسب الجو المسرحي المعاصر وتخاطب الوجدان الحديث بروح العصر ، وكان هدف فراي من وراء ذلك هو التاكيد على أن المسرحية الشعرية لا داعي لان تتقيد بالموضوعات الدينية والتراجيدية، ولذلك نراه يعتمد كثيرا على الجانب الخفيف المرح في العملية المسرحية .

ولعل هذه النزعة عند فراي هي التي حدت بالكثيرين لان يصفوه بانه اليزابيثي وهي سمة تنطبق على اسلوبه وطريقة معالجته للمواضيع والافكار التي تحملها مسرحياته ، الى حد كبير ، ناهيك عن ان لغة فراي هي الاخرى كانت لغة تراثية ثرية

العطاء فخمة الاداء رفافة الصور رشيقة العبارة . على انه في كل ذلك لم يكن مقلدا لشكسبير ولا ناسجا على منوال بقية المسرحيين الاليزابيثين ، بل انـه كشف عن براعة فنية وذكاء مفرط في اختيار اشكاله الجميلة .

على ان الناقد ريموند وليامز الذي عرف بعلو كعبه في النقد المسرحي يرى ان شعر فراي ليس دراميا على الاطلاق بالمعنى التقليدي الذي تستثيره الدراما الشعرية :

استطيع ان ارى بطن السماء الباهت اللون
ياخذ في التوهج والنمو ،
ليلد القمر في القريب .
واستطيع ان ارى
بقعة مضيئة
هي اثار قوقعة الشمس
التي زحفت بصدفتها الذهبية
في باطن التلال .

« من ابسن الى اليوت » ص٢٠٤

فالنتيجة المترتبة على كل هذه الايقاعات على حد راي وليامز هي بالضبط عكس ما كان يدور بذهن اليوت عن المسرحية الشعرية ، عندما تحدث

عن نوع من انواع الشعر لا يستدعي اهتمام المرء كشعر في حد ذاته .

قلنا ان اول اعتراف من قبل النقاد حظي به فراي ، انما جاء ردا على مسرحيته « السيدة ليست للحرق » التي مثلت في مسرح لندن للفنون في اذار عام ١٩٤٨ فقد فازت بجائزة برناردشو لافضل مسرحية لذلك العام وقد دارت في كل انحاء انكلترا ثم اعيد عرضها في مسرح كلوب Globe في لندن حيث اصابت نجحا كبيرا جعلها تمتد في العرض الى الجانب الاخر من الاطلسي .

ولم يكن كرستوفر فراي ابان ذلك النجاح الذي حظي به نكرة مجهولة ، ذلك انه مارس الكتابة المسرحية بشكل واسع لم يعرفه الا برناردشو ، فقد شهد ثلاثا من مسرحياته الدينية تنتج قبل الحرب العالمية الثانية وقد نشرت احداها عام ١٩٣٩ ثم نشر بعد الحرب ماساته الدينية « الوليد البكر » عام ١٩٤٦ والتي مثلت في الاذاعة عام ١٩٤٧ ، في حين ان مسرحية « عنقاء شائعة » انتجت للمسرح عام ١٩٤٦ .

واذا كان ثمة من يرى من النقاد المسرحيين ، ان هذه المسرحية هي افضل مسرحيات فراي ، فان « السيدة ليست للحرق » تعتبر بداية طاقته الابداعية المثيرة .

لقد استطاع هذا الشاعر المسرحي الكبير ان يستحوذ على وجدان الجمهور بمسرحياته التي صب فيها طاقته الشعرية العالية مضافا اليها خبرته كممثل ومخرج فكان ان دفع بعض النقاد الى ان يعلنوا على صفحات الجرائد والمجلات بانه شكسبير معاصر . اما النقاد الاكاديميون فقد لاحظوا نقاط التوازي المسرحي عند الشاعرين الا انهم راوا ذلك مما يسيء الى سمعة فراي ؛ ذلك ان الذهن قد ينصرف الى القول بانه عمد الى تقليد أضعف مسرحيات شكسبير ، او انه استفاد من التقاليد المسرحية المهجورة والتي لم يعد لها صدى على خشبة المسرح الحديث ، وتتجلى هذه الناحية في اللغة الطنانة والفكاهة المثيرة للجدل .

ولم يسلم فراي نفسه من اشارة النقاد المسرحيين الى الاعيبه اللفظية البهلوانية قائلين بأن ذلك قد يستقطب انفعال الجمهور اول وهلة ولكن هذه البهلوانيات على حد وصفهم ، سرعان ما تتحول الى ظل باهت . وقد نتج عن هذا الاسلوب الذي سار عليه فراي ان شخوصه الدرامية اخذت تتحدث بطريقة متشابهة الى حد ان احد النقاد وصف ذلك بقوله : « ان فراي يطبق اسلوبا عاليا على مواضيع تافهة » .

ومهما يكن نصيب هذه الاقوال من الصحة

والخطا ، فان ثمة اجماعا على ان هـذا المؤلف الدرامي كان يهدف من وراء ذلك الى خلق اسلوب شعري رفيع يرتفع الى مستوى الابداع الفني والبلاغي بحيث يستقطب وجدان جمهور المسرح ، وهذا ما دفع الناقد مونرو سبيرز على القول بـان كرستوفر فراي هو افضل كتاب المسرحية الشعرية بعد اليوت فقد كان يتمتع بلغة حية معاصرة استطاعت ان ترتفع الى مستوى الشعر الاصيل .

حقا لقد كانت لغة فراي متوهجة نابضة بنسغ الحياة ، فاستطاعت ان تعبر ببراعة عن اسرار النفس الانسانية بايقاع لفظي آخاذ وبلاغة عالية يندر ان نجدها في الشعر الحديث . ان مكانة « فراي » في المسرح المعاصر ، سواء في حظيرة تاثير اليوت او خارجه قد اثارت جدلا ساخنا مثلما اثار تاثره المزعوم بالمسرح الاليزابيثي والفكاهة التي شاعت بعد عودة الملكية ، اضافة الى كتاب الدراما الشعرية في العصر الفيكتوري .

على ان الاستاذ الناقد ريموند وليامز قد وجد ان هناك خيطا رفيعا يربط بين فراي وبين مسرحية اليوت ويتس ، رغم ان مسرحيات فراي تقع في قسمين : مجموعة المسرحيات الدينية ، وكوميدياته وهذه من البديهيات لاننا بالنسبة للمسرحية الشعرية الحديثة لا نجد بين كتابها من استطاع ان

يفلت من تاثير ييتس واليوت واني يكون له ذالك ؟. من هنا ذهب الناقد ارو سمث الى ارجاع فراي الى حظيرة اليوت ذلك انه لم يكن يرى احدا من مؤلفي الدراما الشعرية الموهوبين قد افلت من تاثير دعوة اليوت لبعث الروح في الدراما الشعرية ، خاصة وان اليوت كان قد ربط بين الدراما وبين الباليه .

الا ان سمث كان موضوعيا اذ ذكر ان كلا من فراي واودن قد استطاع ان يهز قبضة اليوت القوية .

كرستوفر فراي كان رجلا معتدلا في الدين والسياسة وكان يميل الى الفكاهة بروح حضارية ، وكان بليغا مفوها مثل معاصريه الفرنسيين الوجوديين . وفي الوقت الذي هاجم فيه نظريات سارتر ، نراه يترجم خمس مسرحيات لانوي وغيرودو .

وبالرغم من ان فراي كان مسيحيا في معتقده الديني ، فان العقيدة التي بثها في مسرحياته تشير الى انه مسيحي متوتر يدعو للجدل والمنعلق .

ولو اردنا ان نقف على مرتكزات منطلقاته هذه، كان لابد ان يرجع ذلك الى عوامل ثلاثة طبعت حياته الاولى وهي : انحداره من عائلة دينية ، ثم ثقافته الادبية المسرحية ، مع حب كبير للطبيعة .

ولم يذهب فراي الى امريكا وفرنسا كمنفى سياسي رغم تجواله في تلك المناطق ، ومهما يكن مكان وزمان مسرحياته ، فانه استطاع ان يظهر اهتماما كبيرا في الحياة النباتية والحيوانية القديمة وظواهر الفلك الى الحدالذي جعل«درك ستانفورد» يضعه كحلقة بين فلسفة وردزورث الطبيعية والاستمتاع الحساس عند كيتس .

ويجدر بنا هنا ان نشير الى ان حياة فراي الخاصة ونشاته الاولى كان لهما اكبر الاثر فيما بعد في اتجاهاته الفنية والمسرحية ومن هنا نرى ان الوقوف وقفه طويلة عند نشاة فراي وتربيته ومصادر ثقافته الاولى يمكن ان يزود الناقد بما لا غنى عنه لفهم افكاره المسرحية واسلوبه في معالجة مواضيعه .

ولد فراي في الثامن عشر من كانون الاول عام ١٩٠٧ في برستول وكان ابوه فنانا معماريا معروفا ، ولكنه قبل ان تزدهر حياته وينجح في عمله تحول الى واعظ انكليكاني في الاحياء الفقيرة في برستول .

وقد ذهب البعض الى ان دعوه بانه مسيحي اشتراكي . لقد كان يرجع الى بيته متاخرا لكي يجد ان عشاءه قد دفع الى عائلة فقيرة . ولقد ساءت صحته الى ان توفي عام ١٩١٠ .

كان « كرستوفر » في الثالثة من عمره حين توفي والده فاخذت امه بمساعدة عمته تسهران على تربيته مع اخيه الذي كان في السادسة من عمره . وكانت امه وعمته من النساء المتدينات المتزمتات جدا فقد كانتا تقران عليه نصوصا من الانجيل و «رحلة الحاج» وهي قصة رمزية دينية معروفة الامر الذي ترك في نفس كرستوفر اثرا كبيرا يتجلى في العديد من مسرحياته . لقد ابتدا كرستوفر حياته بالتعلم على آلة البيانو مما ساعده كثيرا على اتقان الايقاع المسرحي ناهيك عن اشتغاله سكرتيرا لاحد كتاب الاغاني . وكان في طفولته متميزا عن اقرانه الطلبة رغم انه لم يحقق تفوقا في الدراسة ، ولكنه كان معروفا بطاقته الابداعية . فقد كتب مسخرة FARCE وهو لما يزل في الحادية عشرة ، وكتب قصيدة في الثانية عشرة من عمره وفي الرابعة عشرة كتب دراما شعرية لكنها لم تنشر .

اما مسرحية Youth and Peregrines فقد كتبها وهو في السابعة عشرة الا انها لم تنتج للمسرح الا في عام ١٩٣٤ .

وحينما ترك المدرسة في الثامنة عشرة من عمره، غيّر اسمه الى فراي في الوقت الذي بدا فيه يعمل في المسرح .

ان نسيج لغته يشبه اسلوب مارلو وسبنسر اكثر مما يشبه الاسلوب المصري ، ويرتكز هذا الاسلوب على الابهام والمعاني الخفية ومن خصائصه الكلمات والعبارات المكررة التي تعيدها الشخصيات في المسرحية وهذا يدل على انه من خلال ذلك يفرغ شحنات من التوتر .

لقد كان كرستوفر فراي ينظر الى كل واحدة من مسرحياته وكانها قصيدة شبه غنائية تطورت دراميا . ولكنه في مسرحياته غير الدينية ، كوميدياته قد خدع النقاد . ولكننا في كل الاحوال يمكن ان نصنف مسرحياته على اساس انها « كوميديات ــ ماساوية » Tragi Comedy وهو نمط من انماط المسرحية يدعى احيانا بمسرحية المشاكل او الكوميديا المظلمة . Problem Play.

ويمكن القول هنا بان معظم روائع المسرح المعاصر قد كتبت بهذا الشكل بما في ذلك « البطة البرية » لابسن و « بستان الكرز » لتشيخوف .

يتسم اسلوب « فراي » بالفكاهة الطاغية وكثرة الاستعارات اللغوية والمغالاة ، وبالرغم من انه جرب عدة انماط من الاوزان المعقدة والمقاطع الشعرية المليئة بالبهلوانيات في « الصبي والعربة » فان نتاجه المسرحي بعد الحرب الثانية قد اعتمد بصورة رئيسية على اشكال غير معتادة من الشعر المرسل

والنثر ما عدا الاغاني التي تدخل ضمن المسرحيات. ان استعاراته الجريئة والمتكلفة احيانا يمكن ملاحظتها بشكل خاص في جميع انتاجه المسرحي .

ولقد كان هو على علم بهذه الضجة التي يثيرها النقاد حول اسلوبه فكان يرد عليهم بقوله :

« لقد اردت من الزخرفة الشعرية أن تكون ـ دراميا وكوميديا ـ جزءا أساسيا من المعنى » .

اما اسلوب « الملهاة المفجعة » الذي رسمه لنفسه فقد كان يستدعي منه أن يمزج كلاً من حبكة الملهاة والماساة في نسيج واحد وبنفس الثقل مع موضوع متشابه لكل منهما ، وهذا ما كان يتطلب من المؤلف المسرحي الذي يمكن ان نسميه هنا « الكوميدي الحزين » ، ان يجعل جمهوره يعاني دون ان تنهمر دموعه ، وان يجعل كذلك ذلك الجمهور يضحك دون ان ينغمر في الضحك .

وكنتيجة لهذا التداخل الذي تعمده فراي في مسرحياته ، فان عليه والحال هذه ان يصل الى الكوميديا عن طريق التراجيديا .

لقد وجد فراي مع بيراندللو وانوي ان من الضروري التظاهر باختراع عالم الحكايات الخرافية من اجل الحصول على رضى الجمهور وقناعتهم بافكاره بحيث يمتلك الحرية لترتيب هذه الافكار

ضمن مسرحية دينية ذات جو غامض . وشانه شان برناردشو فقد بنى حبكته ومشاهده وشخوصه المسرحية بشكل يقابل المواقف ازاء الحياة التي ليس من الضروري فيها ان يكون ثمة جانب صحيح واخر خطا .

لم يكن فراي فيلسوفا ذا فكر ثابت متماسك، ولكن المواضيع التي تضج بها مسرحياته تكشف عن مزيج من النزعة المسيحية المعارضة للمنف ،وحتمية برجسون ، والليبرالية البروتستانية التي تؤكد على الحرية الفردية . وهو مع كثير من معاصريه يصور لنا ادراكا عميقا للواقع المعاصر المجزا الذي شهد انهيار الحكومات الوطنية والخروج على التقاليد الدينية وقضى على الطبقات مما نقل الانسان الى عالم جديد يختلف تماما عن السابق .

وبالرغم من ان فراي قد رفض حالة التشاؤم والياس الذي طرحته الحركة الوجودية على يد سارتر وكيركجارد واخرين غيرهما ؛ فانه معني مثلهم بمعنى التطابق في العالم المعاصر ، طبيعة الخير والشر ، وامكانية اشباع الرغبة في المجتمع المعاصر وامكانية الفعل في الفراغ الاخلاقي .

انه عالم وجد الانسان نفسه فيه ممزقا من الداخل لا يعضده أحد في محنته :

الجميع تتقاذفهم الامواج في دوار
الجميع يغرقون ، ولا يجدون شيئا
الجميع في تناقض مطلق ،
كلهم في خلاف في دار الايتام هذه
حيث لا يعرف أحد أصله
وما من أحد يأتي
فيدعيه .

ولقد كان من ادراك فراي انه وحده من بين سائر الناس قد اختبر الشر الحتمي وهو الموت والشر الاجتماعي الذي هو الحرب . ولقد كان يرى بان الناس على مر العصور كانوا دائما ضحية الظروف القاسية وضحية عواطفهم هم . ويلوح منا من خلال مسرحيات فراي انه كان غير واثق من جدوى الايديولوجيات المتطرفة القائمة على العنف الذي من شانه على حد زعمهم أن يعيد بناء وتنظيم المجتمع ويحقق له التقدم .

على انه يجب التاكيد هنا على ان الجريمة والشر هما عنصران اساسيان من عناصر الطبيعة البشرية في مسرحياته رغم أن بعض نقاده قد حاولوا التاكيد على ان فراي يؤمن بالخير المتمثل في الحياة والناس .

لقد استطاع فراي في افضل انجازاته أن يخلق مناخا رومانتيكيا يمكن أن تبرز فيه السعادة والحب ولذلك نجد أن مصطلح التمثينية الدينية يشكل العنصر الاساس في البناء الفني عنده .

لقد فعل فراي ما باستطاعته لكي يجعل من المسرح وسيلة للتعبير عن الحقيقة المطلقة التي لا جدال فيها ، واذا كان ثمة من يترصد عيوبه في مسرحياته الشعرية فان هؤلاء قد ذكروا شعره المرسل الغريب الذي حاول فيه ان يحسد الصراع الدائر في ذوات شخوصه .

الشعر العربي والمسرح

حقا ان تجارب الشعر العربي المسرحية قليلة نسبيا اذا ما قيست بالنسبة للشعر اليوناني الذي احتضن المسرحية عدة قرون من الزمن ، والشعر الاوروبي الذي اكتملت على يديه كل مقومات المسرح الشعري . واذا كان ثمة اجماع من لدن الباحثين على ان شعر الامم كلها قد نشأ غنائيا اول مرة ، وانه كان على شكل اغان وليس قصائد ، فان هـذا الاجماع يثير فينا تساؤلا منطقيا وهـو : هـل ان الشعر العربي يصلح للمسرح ؟.

وقبل ان نحاول الاجابة على هذا السؤال ، لابد لنا ان نتساءل عن طبيعة الشعر العربي من حيث الاداء التعبيري والموسيقي والايقاع . فاذا كـان شعرنا العربي يرتكز على مقومات اساسية لا تختلف عن تلك التي يرتكز عليها الشعر الاوروبي ، أصبح من الممكن ان نحكم بامكانية الشعر العربي المسرحية طالما ان الامر ممكن بالنسبة لشعر الامم الاخرى الذي لا يختلف عن شعرنا الا من حيث المقاطع

الصوتية ونظام الاوزان .

لقد كان الشعر اليوناني والاوروبي كذلك ، شعرا موزونا يعتمد نظاما معينا من القوافي ويقوم على وحدة موسيقية هي التفعيلة ؛ والشعر العربي هو الاخر له مثل هذه الخصائص الاساسية رغم ان ثمة اختلافا في بعض المسائل التفصيلية الاخرى.

ان المسالة باعتقادنا ليست مسالة تخص طبيعة الشعر العربي وما قيل فيه من انه شعر غنائي منذ الجاهلية الاولى وحتى الان ، وان الشاعر العربي هو الاخر قد جنح للغربة منذ زمن وراح يعيش عالمه الخاص الذي لا صلة بينه وبين العالم الخارجي . واذا اردنا ان نعزز هذا الراي فلا اقل من ان نذكر بان « الغنائية » هي التهمة الاساسية التي وجهت وما تزال توجه للشعر المسرحي لدى كل اداب الامم ، الامر الذي يستدعي ان نبحث عن سبب اخر جعل من تجارب الشعر العربي المسرحية تجارب محدودة ولم تقم على ساق الا في العصر الحاضر .

من المعروف ان المسرح نشا ملازما للطقوس الدينية وما يرافقها من احتفالات وغناء واداء تمثيلي وكان الشعر افضل وسيلة للتعبير عنها بما يمتلكه من شحنات كهربائية وطاقة على التصوير ونقل

الانفعالات عبر لغة ثرة متفجرة بالالوان والصور وكلها مزايا ليس للنثر ان يمسك بتلابيبها .

ان الذي يبحث في حضارة وادي الرافدين ووادي النيل لابد ان يجد أن المعابد القديمة قد شهدت اشكالا عديدة من الاداء التمثيلي الذي تدخل فيه الموسيقى والغناء والرقص والتمثيل وهي العناصر التي تكونت منها مسرحيات اسخيلوس ويوربيدس وغيرهما من رواد المسرح الاوائل .

وهناك من الدارسين من يرى ان العصر الجاهلي قد شهد شكلا من اشكال العروض التمثيلية ولكنها ما لبثت ان اختفت بمجيء الاسلام الذي قضى على الوثنية وعبادة الاصنام وما كان يلازمها من عادات وتقاليد ، فظل ينظر للتمثيل على انه مظهر من مظاهر الطقوس والاعراف الدينية الاولى.

اذن لابد ـ اذا توخينا الحقيقة ـ ان ندفع التهمة عن الشعر العربي وعند ذاك سيتوجه اللوم صوب عامل اخر ولعله يقع على الشاعر الذي لم يستطع الخلاص من غنائيته ولم يتفهم متطلبات المسرح ، ناهيك عن ان المسرح نفسه وبشكله المتكامل فن اوروبي صرف ترعرع في احضان تجارب عديدة عبر قرون من الزمن ، ومع ذلك لم يسلم من النقدات الموضوعية التي وجهت اليه من هنا ومن هناك .

والان يمكن ان نخلص الى القول بان الشعر العربي عرف المسرح بشكله الاوروبي في اخريات القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش وابي خليل القباني؛ ثم جاء شوقي فيما بعد فادخل فكرة المسرح الغنائي مستفيدا من مشاهداته في فرنسا ودراسته لحوادث التاريخ الكبرى ولا سيما التاريخ الاسلامي .

ولا نريد في هذه العجالة ان نبسط القول في مسرحيات شوقي فقد قال فيها كثيرون وكتب فيها الدكتور محمد مندور العديد من الدراسات المستفيضة ، وانما هدفنا في هذا العرض السريع هو ان نسلط الضوء على فكرة المسرح الشعري ومدى نجاحها او فشلها في شعرنا العربي .

ليس ثمة ادنى شك في ان شوقي شاعر غنائي كبير اراد ان يوظف طاقته الشعرية في عدد من المسرحيات التي استقى مواضيعها من حوادث التاريخ شانه في ذلك شان بقية المؤلفين الدراميين ابتداء من المسرح اليوناني وانتهاء بتجارب اليوت ومن جاء بعده من كتاب المسرح .

هل ان شوقي كتب « مسرحيات » بما تعنيه كلمة ـ مسرحية ـ وما تنطوي عليه من عناصر اساسية في فن المسرح ؟ ام انه كتب قصائد درامية هي اقرب للشعر الغنائي منها للمسرح ؟

فاذا كنا نميل الى الاجابة بان شوقي كان في

مسرحياته شاعرا غنائيا وليس مؤلفا دراميا ، فان هذا الراي ليس له ان يبخس امير الشعراء حقه . ذلك انه توخى الشعر بعد ان رآه مناسبا للتعبير عن الموضوعات التي عالجها ولا سيما الموضوعات التاريخية التي تستدعي ماتستدعيه المسرحية الاولى من عناصر . ولم يكن شوقي وحده في مثل هذه التجربة التي ابقته في صف الشعراء رغم انه سعى لان يمد قدمه الى خشبة المسرح فكانت طبيعة شعره تمسك بتلابيبه ، ذلك ان المتتبع لمسيرة المسرح يقف امام امثلة عديدة من الشعراء العالميين الكبار الذين عالجوا المسرحية الشعرية وكان حظهم حظ شوقي ، ومنهم شللي ، وبايرون ، وكيتس وغيرهم كثير . ان الذي يتبادر الى الاذهان من سماع هذه الاسماء هو الشعر ، الشعر وحده .

وربما يعترض احد بان هؤلاء الشعراء قد كتبوا بالشعر الانكليزي التقليدي وما يقتضيه من وزن وقافية ، ولكن هذا ما اعتمده شوقي أيضا فكان أن هؤلاء جميعا لم يتمكنوا من الخلاص من اسر الغنائية التي هي ابرز سمات الشعر الكلاسيكي .

ثمة راي اخر يرى اصحابه انه ينطوي على حل لمشكلة الشعر العربي المسرحي ، وهو قائم على تجارب على احمد باكثير في الشعر المرسل
Blank Verse

وفي راي باكثير انه وجد من خلال تجربته لترجمة بعض مسرحيات شكسبير ان هذا النمط من الشعر هو اصلح الانماط الشعرية لتمثيل روح شكسبير ولذلك نراه يستعمل هذه الطريقة في مسرحيته : « اخناتون ونفرتيتي » تلك المسرحية التي اراد باكثير من خلالها ومن خلال الاساليب الفنية التي استعملها فيها ان يوجد طريقة جديدة يتمازج فيها الشعر والمسرح في اطار درامي متناسق .

وقد دعا باكثير الى استعمال البحور الاحادية التفاعيل او التي سميت فيما بعد بالبحور «الصافية» ، ذلك انه وجد ان هذه البحور تسعف المؤلف الدرامي في الحوار كما انها تحقق له ايقاعا موسيقيا من شانه ان يرتفع بما هو سطحي وعارض في المسرحية الى ما يقع ضمن المستويات العليا للفن الدرامي .

من الواضح ان دعوة باكثير الى استعمال عدد معين من بحور الشعر العربي في كتابة المسرحية الشعرية ، انما هي دعوة ناتجة عن استقراء دقيق لطبيعة اوزان الشعر العربي وايا منها اكثر ملاءمة للمسرح وكان باكثير بذلك قد ارهص لحركة الشعر الجديد التي اعتمدت على البحور غير المركبة من اكثر من تفعيلة . غير ان تجارب الشعر الحديث التالية قد اثبتت صلاحية بحور الشعر الاخرى للتعبير عن

هواجس الشاعر وحواره الداخلي .

ان الذي حصل هو ان كل محاولات باكثير لم تلاق قبولا لدى كتاب المسرح رغم ا نمحاولاتهكانت تعتمد على افتراضات يعززها منطق الفن ، وكان الكاتب المسرحي كان يفتش عن شيء اخر هو الشعر دون ان يقيد بتسميته . وحين طرحت حركة الشعر الحديث نفسها كبديل للشعر الكلاسيكي الذي لم يعد يتسع من وجهة نظرها للواقعية الحديثة ، لجا عدد غير قليل من شعرائنا الى التاليف الدرامي انطلاقا من مفهوم مؤداه ان اجود الشعراء وابعدهم اثرا هو الذي يوظف طاقته الشعرية في المسرح . وهذا المفهوم قد اوقع الكثير من الشعراء الاوروبيين في دائرة التقليد ومحاكاة اليوت في تجاربه المسرحية، فالامر لم يكن مقتصرا على شعرائنا المحدثين .

ومن هنا ايضا كانت مسرحيات الشرقاوي وصلاح عبدالصبور ومعين بسيسو والفيتوري وغيرهم محاولة من هؤلاء الشعراء لاثبات قدرتهم على الكتابة المسرحية رغم ما انطوت عليه هذه المحاولات من اشكالات وتفاوت نصيب كل واحد منهم من الفشل او النجاح . ولقد كانوا جميعا متاثرين بتجارب اليوت التي كان يهدف من ورائها الى بعث الامل في الدراما الشعرية . ولا ادل على ذلك من اوجه التشابه الكثيرة بين « جريمة قتل في

الكاندرائية » وبين « ماساة الحلاج » ناهيك عن الاقتباسات من شعر اليوت التي كثيرا ما نصادفها عند صلاح عبدالصبور بالذات .

لسنا من خلال هذه الكلمات التي هي بحاجة الى تاكيد ودعم بالدليل ، نهدف الى ان نبخس الشاعر العربي حقه وجهده ، ولكننا نرى ان شاعرنا العربي المعاصر في محاولاته المسرحية كان يحاول امرا انضجته تجارب قرون عديدة في الشعر الاوروبي . ولو رجعنا الى رصد مسيرة المسرحية الشعرية منذ المسرح الاغريقي حتى تجارب اليوت وكرستوفر فراي واودن ، لوجدنا ان الشاعر العربي منذ مسرحيات شوقي وعزيز اباظة وحتى محاولات معين بسيسو وميشال سليمان ، كان يحاول ان يمر بنفس الادوار التي مرت بها المسرحية الاوروبية ولكن في فترة قصيرة لا تمتد الى اكثر من قرن اذا ما كنا بصدد المحاولات الجادة وكانه بذلك يسعى لاختصار المسافة الزمنية الطويلة التي قطعتها التجارب المسرحية في الشعر الاوروبي على مدى قرون عديدة . ذلك ان من المعلوم ان الشعر الاوروبي الكلاسيكي الذي كتبت فيه المسرحيات الاولى كان يعتمد كل مقومات الشعر التقليدية من وزن وقافية وما الى ذلك ، ثم تطور الحال الى استعمال الشعر المرسل وخاصة في مسرحيات

القرن السابع عشر ، الى ان حل عصر الواقعية فاخذت الكتابة المسرحية تتجه نحو النثر فكان عام ١٧٣١ بالنسبة للادب الانكليزي هو العام الذي شهد ميلاد اول مسرحية نثرية هي مسرحية « تاجر لندن » .

فاذا ما وصلنا الى عصر الرومانسية راينا ان بايرون وشللي وكيتس يكتبون بعض المسرحيات التي تقترب في اوجه الشبه من مسرحيات شوقي في كونها تضج بالمقاطع الغنائية ولذلك دعاها النقاد بالقصائد الدرامية Dramatic Poems في حين ان مصطلح « الدراما الشعرية » Poetic Drama قد حجب عنها لاسباب ليست بحاجة الى تحقيق لانها من صلب العمل المسرحي الذي يعتمد على الفعل الدرامي والحوار المناب الذي يشد انتباه المشاهد حتى نهاية السهرة .

وحين نجيء الى مطلع الثلاثينات لابد ان نقف وقفة طويلة عند مسرحيات اليوت وفراي وغيرهما التي وجدت لها صدى عند شعراء العربية الذين لجاوا الى المسرح معتمدين الشعر الحديث كوسيلة ناجحة اكثر ملاءمة للتعبير عن العمل المسرحي الذي راح يبتعد عن الغنائية ويجنح نحو الحياة الواقعية

اليومية التي اصبحت تضيق بالتقاليد الكلاسيكية التي يتحتم على المسرح المعاصر ان يطرحها جانبا . على اننا في هذا العرض السريع لابد ان نثني على محاولات الشرقاوي وصلاح عبدالصبور رغم ما صحب هذه المحاولات من ثغرات سواء كانت تخص العمل المسرحي ام تخص مقومات الفن الشعري . ولنا في اليوت خير مثال على ذلك ، فرغم انه قد حقق نجاحا كبيرا حتى بلغة الشباك ، فقد كان يرى في محاولاته المسرحية مجرد امل لبعث الدراما الشعرية او ايجاد وسيلة جديدة للتعبير عن الحوار فيما اذا اراد الناس ان يتحدثوا شعرا على خشبة المسرح .

ونحن نرى أن ـ ماساة الحلاج ـ و ـ ماساة جميلة ـ للشرقاوي انما هي محاولات مسرحية جادة سعت لان تنهض بالمسرح العربي الى انتقالة نوعية . واذا كانت هذه المسرحيات تنطوي على بعض الثغرات في هذا الجانب او ذاك ، فان اليوت نفسه قد بسط القول في ما لم يوفق الى تحقيقه من عناصر درامية من اساسيات العمل المسرحي .

مراجـــع

١ ـ اليوت ، الشاعر الناقد : ماليسون ، ترجمة الدكتور احسان عباس .

٢ ـ المسرح الحديث : اريك بنتلي ، ترجمة ،محمد عزيز رفعت .

٣ ـ الشاعر العربي الحديث مسرحيا : محسن اطيمش .

٤ ـ الدراما في القرن العشرين : جاكسوين ، ترجمة محمد فتحي .

٥ ـ المسرحية العالمية : الاروس نيكول ، القاهرة.

٦ ـ ابسن النرويجي : برادبروك ، ترجمة فؤاد كامل ، كامل يوسف .

٧ ـ علم المسرحية : نيكول ، ترجمة دريني خشبة.

٨ ـ عيوب التاليف المسرحي : وولتركير ، ترجمة عبدالحليم البشلاوي .

٩ ـ اتجاهات جديدة في الشعر الانكليزي : ف . ر . ليفز ، ترجمة عبدالستار جواد .

١٠ـ قلعة اكسل : ادموند ولسون ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .

١١ ـ من ابسن الى اليوت : ريموند وليامز ، ترجمة الدكتور فايز اسكندر .

المراجع الانكليزية

1. Brooks & Heilman. Understanding Drama (Holt, Rinchart and Watson 1948).
2. Gardner, Helen. The Art of T. S. Eliot (The Cresset Press, London, 1949).
3. Guth, H. Idea and Image (Wadsworth, 1962).
4. Maxwell, D. E. S. The Poetry of T. S. Eliot (Routledge 1909).
5. Peacock, Ronald. The Poet in the Theatre (Routledge and Kegan Paut, London, 1946).
6. Smith, Grover, T. S. Eliot's Poetry and

6. Smith, Grover, T. S. Eliot's Poetry and
1956).

المحتويات

دار الحرية للطباعة بغداد ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م